Münster.1931.№ 35

Phil. Diss

Germanistik

Otto Ludwig
in der
zeitgenössischen Kritik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.

Vorgelegt von

Adolf Stephany

aus Essen-Borbeck.

Druck: Heinrich Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Dekan: Herr Prof. Dr. Wätjen.
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1929.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meiner lieben Mutter.

Vorwort.

In den seltensten Fällen ist es einem Künstler, zumal wenn er als Neuerer auftrat, zuteil geworden, daß er eine seiner wirklichen Bedeutung entsprechende Beurteilung von den verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen Kritik erfahren hätte. Das hat auch Otto Ludwig, der eine vielseitige Künstlernatur war und in mehreren Kunstzweigen Vorzügliches leistete, erfahren müssen, als er seiner Zeit auf dramatischem, epischem und kritischem Gebiet neue Wege weisen wollte. An enthusiastischen Bewunderern und erbitterten Feinden hat es ihm in dem Kampfe seiner realistischen Kunst mit den Epigonen des Klassizismus nicht gefehlt. Dichter und Kritiker wie Berthold Auerbach, Gustav Freytag und Julian Schmidt erkannten früh die Bedeutung des Thüringer Dichters, andere, wie Gottschall, Prutz und Hettner befehdeten ihn aufs heftigste.

Diesen Kampf der Zeitgenossen des Dichters um seine künstlerische Bedeutung habe ich in einer umfangreichen Untersuchung, zu der alle Vorarbeiten fehlen, so daß ich ganz auf meine eigenen Quellenforschungen angewiesen war, eingehend geschildert. Die auf breitester Grundlage angelegte Arbeit wurde unter meinen Händen zu umfangreich, als daß sie sich zur Veröffentlichung in Form einer normalen Dissertation geeignet hätte. So muß ich mich hier darauf beschränken, die Beurteilung der beiden dramatischen Hauptwerke Ludwigs durch die Zeitgenossen eingehend darzustellen, die nur ein Kapitel meiner ursprünglichen Arbeit ausmacht. Um doch eine Gesamtübersicht über Ludwigs dramatische Arbeiten zu ermöglichen, habe ich die Ergebnisse meiner Untersuchungen über die Aufnahme der Dramen der ersten Schaffensperiode bis zum Erscheinen des „Erbförsters“ in zusammengedrängter Form in einem besonderen Kapitel vorangestellt.

Nun noch einige Worte über die von mir vorgenommene Auswahl der Kritiken und Beurteilungen des Ludwigschen Schaffens selbst. Daß ich Besprechungen, wie ich sie in unbedeutenden Tageszeitungen fand, nicht berücksichtigen konnte, wird einleuchten. Ich habe nur das verwertet, was in größeren

Tageszeitungen, Zeitschriften und Jahrbüchern erschien. Bei dem besonderen Gesichtspunkte, unter dem ich die beiden Meisterdramen Ludwigs behandele, konnten naturgemäß nur signierte Kritiken bedeutender Vertreter der verschiedenen literarischen Strömungen der Zeit in Betracht kommen, also Beurteilungen von Männern, die das geistige Leben in irgendeiner Weise beeinflußt haben, sei es als Kritiker oder als selbstschöpferische Künstler. Zur Vervollständigung des Materials zog ich auch Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Literaturgeschichten heran, um ein möglichst vollständiges Bild von der Aufnahme der dramatischen Schöpfungen Ludwigs bei den Zeitgenossen herauszuarbeiten. Wenn mir das gelungen ist, und wenn diese Abhandlung dazu beiträgt, das Interesse für die gesunde, naive Dichtung des Thüringers zu beleben, dann ist ihr Zweck erfüllt.

Einleitung.

Otto Ludwigs Stellung zur Kritik im allgemeinen.

Ludwigs Stellung zur Kritik ist auf engste verknüpft mit seiner hohen Auffassung von der Kunst überhaupt, die von keiner Tendenz gebunden oder auch nur beeinflußt sein dürfe. So ist ihm denn vor allem die Tendenzkritik ein Greuel, und schon 1840 fand er scharfe Worte für sie, wenn er seinem Freunde Schaller schrieb: „Im allgemeinen hat mich nun der Ton, der jetzt in der Schriftstellerwelt herrscht, verletzt, dieses von aller Pietät verlassne Wesen! Jeder Gelbschnabel will dem Poeten vorschreiben, wie er dichten soll, und hat er den Mut, er selbst zu sein, so entgeht er den schlechtesten Persönlichkeiten nicht. Wer mag da seine Kräfte, sein Leben, sein Glück, seine Gesundheit riskieren! Tue dir selbst genug, dies ist das wahre innere Gesetz, dem wir möglichst nachkommen sollen. Und hat man es nach Kräften getan, nicht Gesundheit, nicht irdisches Wohl zu hoch geachtet, sie auf dem Altar zu opfern, so kommen Menschen, die selbst nichts produzieren als Kritik in einer zuckerwasserverschwemmten, charakterlosen Prosa, die ich nur einen Ohren- und Sinnenkitzel ohne tiefern Sinn, ja ohne praktischen Wert nennen kann, denn man bringts nicht so weit, nur herauszulesen, was sie wohl mögen gewollt haben — und gießen ihr Gift darüber hin. Und das Publikum hat einen Geschmack daran gefunden, sich auf diesen Oberflächen zu wiegen in der Meinung, es denke, und wer weiß wie tief, die produktiven Autoren über die Achsel anzusehen und sich zu freuen, wenn sie recht gemein heruntergerissen werden. Das ist das junge Deutschland. Lies ihre Schriften; es ist unmöglich, sich einen Begriff von dieser Tigergrube zu machen.“ [1])

Diese Erfahrung, die auch einige Jahre vorher Friedrich Hebbel in München gemacht und die in ihm den Entschluß ge-

1) Stern: Biographie, S. 131 f.

weckt hatte, polemisch gegen diese Richtung aufzutreten, hätte unseren Dichter fast bewogen, dem literarischen Leben zu entfliehen und irgendwo Schulmeister zu werden.

Wie hoch Ludwig von den wahren Aufgaben der Kritik in dieser Zeit schon dachte, zeigt ein Vorfall aus seiner Leipziger Zeit aufs deutlichste. Seine Freunde veranlaßten ihn 1842, über eine Aufführung des Rossinischen „Othello" eine Rezension zu schreiben. Ludwig sandte seine Kritik an die von Sturm und Koppe herausgegebene „Theater-Chronik", in der sie dann aber derartig gekürzt und verstümmelt erschien, daß ihr ursprünglicher Sinn vollkommen verdreht war. Da erklärte unser Dichter den über das Auftreten des journalistischen Neulings höchst erstaunten Herausgebern kurz und bündig, er verlange einen Widerruf, da er sich sonst genötigt sähe, gerichtlich gegen sie vorzugehen. Er schrieb damals: „Mein Name muß Ihnen so wert sein als Ihnen der Ihrige." [2])

Diese unangenehmen Erfahrungen bestimmten dann in der Folgezeit seine Einstellung zur Kritik, die er selbst in einem Briefe vom 12. Juli 1857 an Julian Schmidt folendermaßen charakterisierte: „Ich habe mich von allem, was Kritiker hieß, entfernt gehalten, weniger weil ein Kritikus ein Mann ist, der den Namen von uns, die wir uns so gern Poeten nennen, in seiner Gewalt hat, wo es denn allerdings sehr nahe läge, ein Entgegenkommen danach auszulegen, als aus Rücksicht auf die Unparteilichkeit, die bei dem ehrlichsten Kritiker, dieweil er ein Mensch ist, leicht durch psychologische Einwirkung getrübt werden kann." [3])

Aus diesem Grunde hielt er sich auch von Julian Schmidt fern, obwohl er sich von dessen Gesinnung sehr angezogen fühlte, um, wie er ihm einmal schrieb, seine „kritische Freiheit" ihm, dem Dichter gegenüber, nicht zu beeinträchtigen. [4])

Aber diese vornehme Gesinnung war es wohl nicht allein, die unseren Dichter bestimmte, sich „von allem, was Kritiker hieß", entfernt zu halten, seine Zurückhaltung war wohl auch mit bedingt durch die Oberflächlichkeit der Kritik, über die er sich gelegentlich beklagte, so wenn sie seine Absichten nicht verstand, wenn er „durch scheinbare Widersprüche in Charakter und Handlung etwas Verstecktes stark herausheben" wollte. Ludwig klagt: „Aber die Kritik nahm den Widerspruch als eine Nachlässigkeit und als ein wirkliches Sichwidersprechen des Autors und suchte nicht weiter; wäh-

2) Stern: Biographie, S. 184.
3) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 401.
4) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 392.

rend ich durch den Schein des Widerspruchs den Hörer oder Leser spornen wollte, ihn zu lösen zu suchen und dabei meine Intentionen zu finden." [5])

Und in einem Brief vom 23. November 1860 klagt er seinem Freunde Berthold Auerbach: „Du siehst, lieber Auerbach, daß ein Freytag an der Klippe gescheitert ist, wahres Drama und Literärdrama, die Forderung der Sache mit der Forderung der unklaren Kritik zu vermitteln; wie sollte mir das gelingen, der seiner Natur nach so weit weniger zum Vermittler angelegt ist! Ich sage nicht, daß ich in meinem Streben nach dem wahren Drama nachlassen will, nur daß ich keinerlei Hoffnung hege, damit zu erreichen, was Du für mehr als bloß möglich zu halten scheinst; vielmehr bin ich gewiß, daß, je mehr mir mein Mühen gelänge, desto weniger die Kritik wie sie ist, durch mich zufriedengestellt würde." [6])

Immerhin gab es auch urteilsfähige Männer, die Ludwigs Schaffen befriedigte, wenn sie ihm auch nicht ihre Ausstellungen verhehlten. Auf das Urteil dieser Gruppe von Rezensenten seiner Werke legte Ludwig sehr großen Wert, und in manchem Brief, mancher Aufzeichnung in seinen Studien setzte er sich eingehend mit ihren Ausstellungen auseinander und befolgte ihre Änderungsvorschläge, sobald er von der Richtigkeit der Ansicht des betreffenden Kritikers überzeugt war. Ja, er zeigte sich dann sogar „nur zu willig, seine Arbeiten zu verwerfen", wie Eduard Devrient einmal klagt. [7])

Zu diesem Kreise von Kritikern gehörten vor allem Berthold Auerbach, Eduard Devrient, Gutzkow, Tieck und Julian Schmidt, dem er gelegentlich schrieb: „Ich bin nicht so eitel, daß ich meine eigene Meinung für mehr ausgeben möchte, als eben für die Meinung e i n e s Menschen, wenn auch eines Menschen, der sich redlichen Mühens und fleißigen Nachdenkens über seinen Gegenstand rühmen darf." [8])

Ludwig wußte nicht nur fremde Ansichten zu würdigen und sie sogar oft seinen eigenen vorzuziehen, er gehörte auch zu den wenigen Dichtern, die sogar Tadel vertrugen. So schrieb er am 31. August 1844 auf eine Kritik Tiecks über seinen „Hanns Frei", den Tadel habe er erwartet und sich deshalb über die Kritik nur freuen können: „Wie dank' ich Ihnen den Tadel! Was ich nicht recht gemacht habe, wollt' ich ja

---

5) Stern: Bd. 5 sr. Ausgabe, S. 421.
6) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 445.
7) Stern: Bd. 3 sr. Ausgabe, S. 3.
8) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 377 (Brief Ludwigs an J. Schmidt vom 24. Januar 1854).

wissen ... "[9]), und auch Schmidt gegenüber äußerte er sich ähnlich, wenn er ihm am 29. Oktober 1859 für die Übersendung eines mit einer schmeichelhaften Widmung versehenen Exemplars der zweiten Auflage seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts dankte und ihm schrieb: „Sie haben mich erfreut und ermutigt, wie es mir selten in meinem Leben geschehen ist. Doch glauben Sie auch nicht, daß ich Ihnen für die Ehrlichkeit Ihres Tadels in meinem Herzen jemals weniger danke." [10])

Für den ehrlichen Tadel ernst zu nehmender Kritiker hatte er nicht nur stets ein offenes Ohr, manche Änderung, die vielen Bearbeitungen seiner größeren Werke legen beredtes Zeugnis dafür ab, daß sich der Dichter bei seinem Schaffen von manch kritischem Einwurf beeinflussen ließ, meistens zum Besten seiner Arbeit. Als Auerbach und Devrient ihn auf das für unsere Verhältnisse unmögliche Motiv der Doppelehe in den „Makkabäern" aufmerksam machten, änderte und feilte er solange, bis ein ganz neues Stück daraus geworden war, und auch bei den einzelnen Entwicklungsstufen des Erbförsterdramas weist mancher Zug auf Devrients kritischen, bühnenerfahrenen Rat.

Selbst nach völliger Vollendung der Fassung, die schon wiederholt über die Bühnen gegangen war, versuchte er noch eine ihm von Laube vorgeschlagene und aufgedrängte Umänderung des Trauerspieles in ein Schauspiel mit glücklichem Ausgang, „um nicht eigensinnig zu erscheinen", wie er später der Dichterin und Kritikerin Betty Paoli anvertraute. [11]) Diesen Versuch gab er aber bald wieder auf, da er doch allzusehr mit seinen Intentionen im Widerspruche stand und einer Vergewaltigung seiner innersten dichterischen Natur gleichgekommen wäre. „Die Aussicht auf fünfzig große Tantiemen lockte den Mann nicht, der, hungrig und frierend, in elender Dachkammer, mit glühender Begeisterung viele Tage und Nächte gearbeitet." [12])

So konnten ihn selbst gewinnversprechende Vorschläge nicht in seinen künstlerischen Anschauungen beinflussen, geschweige denn ihn davon abbringen. Und darin war er unerbittlich. Zugeständnisse machte er weder der Kritik, noch dem Publikum, trotzdem er einmal bitter sagt: „Wenn man sein Fabrikat nicht macht, wie's die Kunden wollen, so verkauft man nichts, und verkaufen will man doch, deshalb arbeitet man

9) Holtey: Briefe an Ludwig Tieck, Bd. 2, S. 281.
10) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 421.
11) Paoli: Gesammelte Aufsätze, S. 176.
12) Helene Bettelheim-Gabillon: Ludwig Gabillon, Buch 2, S. 155.

ja.“ [13]) Aber der „laufende Geschmack“ bot seinem Genie keine Aufgabe, er verachtet ihn geradezu, wenn er einmal über ihn schreibt: „Was das Publikum jetzt eigentlich will, ist die Spannung aller Kräfte in drastischer Weise, Todesgefahr u. s. w., innerer Kampf bis zum äußersten, aber guter Ausgang, d. h. Heiraten, Reichwerden, Vornehmwerden der Helden und womöglich Sichausweisen auch der wildesten und kältesten Bösewichter als von Hause aus oder am Ende des Buches guter Kerle.“ [14])

Ludwig hat nie öffentlich Stellung genommen gegen Anwürfe der Kritik, die ihm natürlich nicht erspart geblieben sind. Er war keine polemische Natur wie etwa Lessing, Hebbel, Gutzkow oder Heine. Ihn, der zurückgezogen von dem lauten Treiben der Welt ein Einsiedlerleben führte, konnte keine noch so gehässige Beurteilung seines Schaffens zur Aufgabe seiner Zurückhaltung bewegen, denn schärfer als alle Welt sah er die Schwächen seines Schaffens und die Mängel seiner Werke, war er doch selbst sein schärfster, unerbittlichster Kritiker, der zu fest in den einmal für recht erkannten und sich mühsam durch seine ein Menschenleben umspannenden Studien errungenen Kunstanschauungen stand, als daß ihn oberflächliche oder gehässige Kritik darin hätte beirren können.

So konnte Ludwig, der in seinem entbehrungsreichen Leben gelernt hatte, allem die beste Seite abzugewinnen, mit Recht von sich sagen: „Ich habe einmal das wunderliche Schicksal, von einem Teile der Kritik mit Enthusiasmus, von einem andern mit Wut und Haß aufgenommen zu werden; wenigstens kann mich das trösten, daß das Gewöhnliche weder Enthusiasmus noch Zorn erregt.“ [15])

---

13) Stern: Biographie, S. 257.
14) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 187.
15) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 88.

Otto Ludwig in der zeitgenössischen Kritik.

I. Die Dramen der ersten Schaffensperiode.

Hanns Frei.

Das 1843 vollendete Verslustspiel „Hanns Frei" ist Ludwigs erster Versuch auf dramatischem Gebiet, mit dem er „ein rein deutsches Lustspiel" schaffen wollte, „ohne die bei unsern Lustspieldichtern so beliebten Anleihen bei den Franzosen, Italienern, Engländern und dem Dänen Holberg." [1]) Tieck, dem er das Manuskript zur Begutachtung schickte, schrieb ihm am 31. März 1844: „Ihr Lustspiel ist ein Schwank in der Art von Hans Sachs. Sprache, Einfälle, Situation sehr zu loben. Aber in fünf langen Akten? Höchstens ist der Stoff zu zweien ausreichend. Auch ist gar viele, fast steife Symmetrie in der Anordnung der Scenen." [2]) Über die halbe Anerkennung des Altmeisters erfreut, schrieb Ludwig ihm am 31. August 1844: „Ihr gütiges Urteil über meinen Hanns Frei hat mir Mut und Kraft gegeben. Den Tadel, den Sie darin aussprachen, hatte ich erwartet, gerade so, wie Sie ihn aussprachen, nur nicht so mild, und so konnte ich mich doppelt über ihn freuen, da er mich Vertrauen zu der Richtigkeit meines Gefühls gewinnen lehrte." [3])

Und doch war unser Dichter trotz aller scheinbaren Freude von der Beurteilung seines Erstlingsdramas durch Tieck enttäuscht, wie er ja überhaupt von fremden Urteilen allzu abhängig war. Kaum hatte Eduard Devrient sein Urteil über den „Hanns Frei" in die Worte: „Viel einzeln Anmutiges darin, aber zu ausgesponnen" [4]) zusammengefaßt, als Ludwig sich diese Ansicht vollkommen zu eigen machte und sein Lustspiel als „ein harmloses Ding, aber zu ausgesponnen für theatra-

1) Exped. Schmidt: Einl. zu Hanns Frei, Merker-Ausg. Bd. IV. S. 11.
2) Heydrich, Nachlaßschriften, Bd. I. S. 187.
3) Holtey: Briefe an Ludwig Tieck, Bd. II. S. 381.
4) Tagebuchaufzeichnung vom 8. Mai 1850.

lische Aufführung“ [5]) bezeichnete. Von dieser Auffassung vermochte ihn auch Ludwig Richters Lob nicht abzubringen, [6]) und seitdem wollte er selbst von einer Aufführung seines Stückes nichts mehr wissen. Noch 1860 schrieb er seinem Freunde Berthold Auerbach: „Mir könnte jetzt nichts unangenehmer in die Quere kommen, als eine solche Aufführung.“ [7])

Nach Ludwigs Tode schien das Manuskript sogar verloren zu sein. [8]) Die Befürchtung erwies sich aber bald als unzutreffend, und nun endlich machten sich Bearbeiter ans Werk, um „die in wunderschönen gereimten Versen geschriebene Idylle“ [9]) für die Bühne zu gewinnen. Am 19. Mai 1901 erlebte „das prächtige, heitere und anmutige Jugendwerk des Dichters“ [10]) seine Uraufführung am Dresdener Hoftheater, das sich zu Lebzeiten des Dichters dem Werke verschlossen hatte. Mit der Bearbeitung von Cordelia Ludwig, der Tochter des Dichters, „kam alles in allem ein überaus erfreulicher Theaterabend zustande, den man dem Andenken des trefflichen Ludwig und der dankbar zu begrüßenden Arbeit der Tochter von Herzen gönnen kann.“ [11]) Zwei Jahre darauf fand das Lustspiel am 7. März 1903 im Bremer Künstlerverein die freundlichste Aufnahme, wie der Bearbeiter, Heinrich Bulthaupt, selbst berichtet. [12]) Weiteren Kreisen wurde das Stück erst 1912/13 anläßlich der Feiern zu Ludwigs 100. Geburtstage bekannt. In Essen, Dresden und sogar in Weimar öffneten sich ihm die Pforten der Theater, und der Versuch, auch dieses Jugendwerk des Thüringer Dichters der Bühne zu gewinnen, schien gelungen. Dieser späte Erfolg des seinerzeit von den Zeitgenossen und seinem Verfasser selbst abgelehnten Lustspiels ist überraschend. Zwar wird ein guter Teil des Erfolges auf das Konto der durch die Zentenarfeiern für den Dichter wiedererweckten Begeisterung zu setzen sein, auch das glänzende Spiel der Darsteller, das über die Längen des Stückes offensichtlich hinwegzutäuschen vermochte, wird das Seinige zum Gelingen beigetragen haben. Aber selbst damit ist die freundliche Aufnahme des „Hanns Frei“ bei Publikum und Presse nicht restlos zu erklären. Man muß vielmehr versuchen, den Erfolg des Stückes aus den damaligen Zeittendenzen zu verstehen, die ja

---

5) Exped. Schmidt, Einleitg. zu Hanns Frei, Merker-Ausg. Bd. V. S. 1 f.
6) Stern, Biographie, S. 199.
7) Stern, Bd. VI. S. 440.
8) Kretzschmar, Gartenlaube 1865, Nr. 14. S. 223.
9) Kretzschmar, Gartenlaube 1865, Nr. 14. S. 223.
10) Dresdener Journal 1900, Nr. 257, S. 2075.
11) Szene 1913, Heft 8, S. 114.
12) Bulthaupt, Dramaturgie, 8. Aufl. 1908, Bd. III. S. 280.

wesentlich anders waren als etwa zur Zeit der Entstehung des heiteren Spiels.

Und da war es vor allem die Neigung der Vorkriegszeit zur Milieuschilderung, die dem Lustspiel damals zugute kam. Vor dem Auge des Beschauers taucht das bunte, farbenprächtige Bild Nürnbergs, der Stadt des Schuhmacherpoeten und der Meistersinger auf, man sieht die charakteristischen Berufstypen jener Zeit, den „Vergolder" Desiderius Leblank, der sich nicht als Handwerker, sondern als Künstler fühlt, den in ein Madonnenbildnis versunkenen Maler Albrecht, ein Lieblingsmotiv der Nürnberger Schule, und mit dem „Hauptmann des Schwabenbundes", Hanns Frei selbst, wandelt man mit heiterem Lächeln über sein bramarbasierendes Auftreten durch die Gärten der beiden „Ratsherren", die durch die Vermählung ihrer Kinder die zwischen ihnen bestehenden freundschaftlichen Bande nur noch enger knüpfen wollen — alles sind Gestalten, Sitten und Gebräuche des alten Nürnberg und seiner Zeit. Alle Figuren des Stückes erinnern an alte Holzschnitte, und in ihnen lebt der Geist und die biedere Schlichtheit des Hans Sachs. Und noch etwas lebt und webt in dem Stück: eine harmonische, naive Heiterkeit, die an die Meistersinger gemahnt und Bartels zu dem Ausspruch veranlaßt hat: „Sind doch bei Ludwig zum Teil dieselben Kräfte wirksam, die Richard Wagners ‚Meistersingern' so großen Reiz verleihen." [13])

Einer so gestimmten Generation konnte, ja mußte Ludwigs Lustspiel gefallen, zumal es auch äußerlich noch mit geschickter Hand für die Bühne zurecht gemacht war. So konnte es um die Jahrhundertwende Auferstehung feiern, ohne seinem toten Verfasser Schande zu machen. Aber ebenso unerwartet, wie es auf der Bühne sein Glück gemacht hatte, verschwand es wieder von den Brettern, es war eben nicht „klassisch" und ist auch nie klassisch geworden. Die Hochflut der nach dem Kriege über unsere Bühnen hereingebrochenen ausländischen, technisch meist ganz raffiniert gearbeiteten Stücke hat mit ihren Sexual- und Kriminalproblemen das schlichte, anspruchslose Spiel mit seiner echt deutschen Fröhlichkeit und seiner Meistersingerseele dorthin verbannt, wo es mahnend tönt:

„Ehrt eure deutschen Meister!"

---

13) Bartels, Biographie, S. 286 ff.

Die Torgauer Heide.

In Nr. 43 und 44 der „Zeitung für die elegante Welt“ vom Jahre 1844 erschien Ludwigs Vorspiel zu dem verlorengegangenen Volksdrama „Friedrich II. von Preußen“, das Heinrich Laube bereitwilligst für sein Blatt angenommen hatte aus Interesse für Ludwigs so weit vom „laufenden Geschmack“ abweichende Begabung.[14]) In dankbarer Erinnerung an dieses Entgegenkommen schrieb Ludwig nach näherer Bekanntschaft mit Laube 1852 einmal an ihn: „Ob ich mich noch erinnere, wie ich Ihnen die Schlacht von Torgau brachte? Waren Sie doch damals der Einzige, der ein Erzeugnis von mir aufnahm und mich dadurch und durch freundliches Urteil aufmunterte.“ [15]) Nachdem das Vorspiel bereits gedruckt erschienen war, vollendete Ludwig das ganze Drama und reichte es der Direktion des Leipziger Stadttheaters ein, dessen Leitung damals Doktor Schmidt inne hatte, dem Laube nahe stand.

Wider alles Erwarten wurde die Annahme des Dramas abgelehnt, ohne daß ein Grund hierfür ohne weiteres ersichtlich wäre. Klar wird die Sachlage, wenn wir Schweizers Urteil über die damalige Direktion des Theaters und ihre Tendenzen lesen. Er schreibt: „Aber hier (in Leipzig) feierte eben unter Laubes und des neuen Theaterdirektors, Dr. Schmidts, Auspizien das moderne Tendenz- und Zeitdrama seine höchsten Triumphe, und man hatte daher für Ludwigs ‚Alten Fritz‘ mit seinen vormärzlichen Tendenzen kein Interesse übrig.“ [16])

Der Hauptgrund für die Ablehnung des Dramas lag also in der nicht zeitgemäßen Stoffwahl. Es war eben damals ein aussichtsloses Beginnen, ein Stück Geschichte ohne tendenziöse Spitze dramatisch zu beleben, mochte es sich dabei auch um den Alten Fritz, den wirklichen Träger einer großen vaterländischen Entwicklung, handeln. Diese bittere Erfahrung mußte nun unser Dichter machen, der es gewagt hatte, einen Menschen um seiner selbst willen darzustellen. Das Manuskript verschwand in einem Winkel der Leipziger Theaterkanzlei, ohne sich je wieder auffinden zu lassen.

Das uns allein erhaltene, in sich abgeschlossene Vorspiel zu dem Drama „Die Torgauer Heide“ ist von Kritikern wie Gottschall, Bulthaupt und Bartels mit Grabbes „Napoleon“ verglichen worden. Für Bulthaupt ist dieses kleine militärische Gemälde sogar „mehr wert als alles, was wir von den übrigen

---

14) Stern, Biographie, S. 213.
15) Heydrich, Nachlaßschriften, Bd. I. S. 64.
16) Schweizer, Bd. I. seiner Ausg. S. 33.

Schauspielplänen Ludwigs kennen.“ [17]) August Sauer rühmt das Vorspiel als „ein prächtiges Muster volkstümlicher Dramatik“ und sieht in ihm als Soldatenstück „ein Pendant zu Wallensteins Lager“ [18]). Seiner Ansicht tritt Hans Nord bei, wenn er „Die Torgauer Heide“ ein Stück voll warmen geschichtlichen Lebens nennt, „das ebenbürtig neben Schillers Lager stehe.“ [19]). Diese, meines Erachtens übertriebene, Einschätzung berichtigt Ludwig Geiger, der darauf hinweist, daß diese Lagerszene doch vollkommen abhängig von dem Schillerschen Vorbilde sei, ohne das es nicht denkbar wäre. [20])

Im großen und ganzen ist Ludwigs Werk anerkennend beurteilt worden, wenn es auch bei seiner ersten Veröffentlichung in Laubes Zeitschrift keine Beachtung erfahren hatte, obschon aus ihm nach Sterns Meinung „der Silberblick eines kräftigen Gestaltungsvermögens für das blödeste Auge hervorleuchtete.“ [21]) Der Zeit nach Ludwigs Tode blieb es vorbehalten, ihre Pflicht dem Dichter und seinem Werke gegenüber zu tun und ihm die Bühne zu öffnen. Im Rostocker Stadttheater kam 1900 „Die Torgauer Heide“ zusammen mit ihrem Urbild „Wallensteins Lager“ bei einem Festspiel zur Errichtung einer Bismarcksäule an drei Tagen „mit nachhaltiger Wirkung und großem künstlerischen Erfolg“ [22]) zur Aufführung. Weitere Aufführungen veranstalteten anläßlich der Zentenarfeiern für den Dichter das Dresdener Schauspielhaus, das Weimarer Hoftheater und das Düsseldorfer Stadttheater. Danach ist es wohl kaum noch einmal auf der Bühne erschienen, obwohl gerade die Nachkriegszeit patriotischen Stoffen dieser Art ganz günstig war. Die Lagerszene ist aber eben nur ein Vorspiel zu einem Drama, nur ein wenn auch in sich abgeschlossenes Stimmungsbild, also letzten Endes doch nur ein Fragment, dessen Darstellung mehr vorbereitet, als selbst gibt, so daß man trotz aller poetischen Schönheit im einzelnen unbefriedigt bleibt. Eine große durchgehende Linie würde man vergebens suchen. Und zuletzt noch ein ganz äußerlicher Grund für sein Verschwinden von der Bühne: das Vorspiel ist nicht abendfüllend!

Und so wird „Die Torgauer Heide“ weiter ihren Dornröschenschlaf schlafen, aus dem sie nur zweimal, 1900 und 1913, zu vorübergehendem Leben erwachte.

---

17) Bulthaupt, Dramaturgie, Bd. III. S. 252.
18) Sauer, Otto Ludwig, S. 8.
19) Grenzboten, 1893, Heft 43, S. 184.
20) Geiger, Otto Ludwig, S. 318 ff.
21) Stern, Biographie, S. 217.
22) Bühne und Welt 1900, II. Halbjahr, S. 894.

Die Rechte des Herzens.

Es war die Zeit nach den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, nach dem unglücklich verlaufenen Kampf der Polen um Freiheit und Unabhängigkeit. Mit warmer Anteilnahme hatte man in Deutschland das Ringen der Polen verfolgt und den endlichen Zusammenbruch des Aufstandes miterlebt. Die Anteilnahme artete schließlich aus in die Polenverhimmelung, der auch Dichter wie Lenau, Platen und Julius Mosen ihren Tribut zollten mit ihren Polenliedern, die wahre Stürme der Begeisterung erregten. „Der edle Pole" war der Held des Liedes, der Erzählung und des Tages überhaupt. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß diese Zeitstimmung auch Otto Ludwig in ihren Bann schlug und ihn anregte zur Abfassung eines „Polenstückes", wie er es gern zu nennen pflegte, zu seinem Drama „Die Rechte des Herzens". Am 16. Dezember 1845 sandte er das Werk an Eduard Devrient, den damaligen Regisseur des Dresdener Hoftheaters, mit folgendem Begleitschreiben: „Wie ich die Freiheit entschuldigen soll, die ich mir nehme, indem ich es wage, als Ihnen gänzlich Unbekannter mich mit einer Bitte Ihnen zu nahen, weiß ich selbst nicht. Die Bitte selbst: Beiliegendes lesen zu wollen und mich dann durch wenige Worte wissen zu lassen, ob Sie glauben, daß ich auf der einen Seite das Charakteristische, auf der andern Seite das absichtlich Nachlässige . . . . . im Dialog durchaus theatralischen Wendungen werde opfern müssen, wenn das Stück einen Erfolg haben soll?" [23]) Seinen Eindruck von dem Drama vermerkte Eduard Devrient am 22. Dezember 1845 in seinem Tagebuch folgendermaßen: „Das Stück von Ludwig zu Ende gelesen. Da zeigt sich einmal ein Talent. Wenn man das emporbringen könnte." [24]) Begeistert schrieb er dem Verfasser: „Ihr dramatisches Gedicht hat mir eine außerordentliche Freude bereitet, es ist eine wahre Erquickung, wieder einmal einem lebendigwarmen, frischen Talent zu begegnen." [25]) Da ihm einige Änderungen in der Handlung notwendig erschienen, lud er den Dichter ein, nach Dresden zu kommen, wo Dichter und Regisseur gemeinsam „zum Besten der Sache" die Umarbeitungen besprechen könnten. [26]) Am 28. Dezember traf Ludwig bei Devrient ein, nahm dankbar alle Änderungsvorschläge des erfahrenen Theaterpraktikers an und machte sich gleich wieder an die Arbeit. Wie gut ihm dies gelang, beweist ein Brief

23) Stern, Bd. VI. sr. Ausg. S. 355 ff.
24) Stern, Bd. III. sr. Ausg. S. 679.
25) Heydrich, Nachlaßschriften, Bd. I. S. 187.
26) Stern, Biographie, S. 227.

Devrients vom 17. Februar 1846, in dem er dem Dichter sein Lob über die inzwischen vorgenommenen Änderungen ausspricht: „Ihre Umarbeitungen sind vortrefflich und zeugen für eine der wichtigsten Eigenschaften eines dramatischen Dichters, für Gelenkigkeit und Erfindungskraft; das Gedicht ist nach meinem Geschmack das schönste, das ich seit vielen Jahren in Händen gehabt habe.“ [27]) Endlich schien der Aufführung eines Werkes unseres Dichters nichts mehr im Wege zu stehen, zumal auch der Regisseur sich eifrig für das „Polenstück“ einsetzte. Da trat etwas ein, was Devrients Einfluß auf das Dresdener Theater und damit auch die vom Dichter und Regisseur auf das Drama gesetzten Hoffnungen vernichtete — Eduard Devrient mußte wegen Meinungsverschiedenheiten mit seinem berühmten Bruder, dem Schauspieler Emil Devrient, die Oberregie des Dresdener Hoftheaters niederlegen. Seine nunmehrige Einflußlosigkeit wurde ihm sehr bald deutlich, als er für Ludwigs Werk wieder Schritte bei der Intendanz tat: das Drama wurde kurzerhand abgelehnt. Ludwig machte nun den Versuch, den neuen Dramaturgen des Hoftheaters, Karl Gutzkow, für sich und sein Stück zu gewinnen. Gutzkow, der manchem jungen Talent die Wege zu literarischer Anerkennung geebnet hatte, kam auch unserem Dichter freundlich entgegen, als dieser ihn in einem Brief vom 9. Februar 1848 um Rat und Hilfe bat. Er scheint sich auch ehrlich Mühe gegeben zu haben, die Intendanz zur Annahme des Dramas zu bewegen, aber auch er mußte es schließlich, der politischen Tendenz des „Polenstückes“ wegen, als dem russenfreundlichen Hof nicht angenehm und somit für das Hoftheater unaufführbar bezeichnen. [28]) Nicht einmal sein Versprechen, „es bei einem Buchhändler unterzubringen, der es so ausstatten müsse, daß es ein ehrenvoller Eintritt in die Literatur werde,“ [29]) konnte Gutzkow einhalten. Als Ludwig nun den Versuch machte, sein Werk auf eigene Faust unterzubringen, traf ihn sein altes Mißgeschick, er erhielt das Manuskript mit einer vernichtenden Beurteilung zurück. [30]) Um das „Polenstück“ wenigstens einem kleinen Kreise zugänglich zu machen, veranstaltete Eduard Devrient, der sich dem Dichter verpflichtet fühlte, am 3. Januar 1847 eine Vorlesung des Werkes vor geladenen Gästen, die allgemeinen Beifall fand. Ludwig selbst zeigte sich außerordentlich zufrieden und schrieb seinem Freunde Ambrunn am 5. Januar: „So ist denn der erste Schritt zu meinem Bekanntwerden auf

27) Stern, Biographie, S. 228.
28) Stern, Biographie, S. 237.
29) Exped. Schmidt, Einl. zu den „Rechten des Herzens“, Merker-Ausg., Bd. IV. S. 24.
30) Stern, Bd. VI. sr. Ausg. S. 346 ff.

günstige Weise geschehen.“ [31]) Für mich besteht kein Zweifel, daß der Erfolg im Devrientschen Kreise nicht zum wenigsten auf die Rechnung der Zeittendenzen und die hohe Vortragskunst des Vorlesers zu setzen ist. Dazu kommt, daß „Die Rechte des Herzens“ für den damaligen Stand der deutschen Bühnendichtung immerhin eine Leistung waren. Die späteren kritischen Beurteilungen des Dramas sind fast alle abfällig, obwohl sie einzelne Schönheiten durchaus gelten lassen. Mit wenigen Ausnahmen sind die Kritiker davon überzeugt, daß es unmöglich sei, dieses Werk Ludwigs für die Zukunft zu retten, was auch tatsächlich nie versucht worden ist. Wie mir scheinen will, mit gutem Grunde, denn dem Ansehen des Dichters könnte man nicht mehr schaden als mit einer Aufführung dieses für unser Empfinden völlig verfehlten Dramas. Alles ist zu sehr nach der Schablone gearbeitet und zu althergebracht. Innerlich begründete Dramatik wird ersetzt durch bloße Theatralik, statt überzeugender Lebenswahrheit findet man romantische Unwirklichkeit, statt charakteristischer Gestalten mit wenigen Ausnahmen die althergebrachten Theaterfiguren, die in ihrer Form erstarrt sind. Mochte sich das Drama in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts immerhin noch vorteilhaft abheben von gleichzeitigen dramatischen Erzeugnissen, für die Bühne ist es vollkommen unbrauchbar, für den Dichter aber war es eine Studie, die im „Erbförster“ Früchte tragen sollte.

Das Fräulein von Scudery.

Am 6. Januar 1849 übersandte Ludwig dem Dramaturgen Gutzkow sein neues Drama „Das Fräulein von Scudery“ mit der Bitte um eine gründliche kritische Durchsicht und der Frage, ob das Stück Aussicht habe, in Dresden aufgeführt zu werden. Gutzkow schlug dem Dichter brieflich bessere Aktschlüsse vor und unterzog das ganze Drama einer eingehenden Korrektur. [32]) Über die Stellungnahme des Dichters zu den Verbesserungsvorschlägen des Dramaturgen unterrichtet uns eine Tagebuchaufzeichnung Gutzkows vom Februar 1849, wo es heißt: „Otto Ludwig anerkennt meine Beurteilung seines ‚Cardillac‘, will aber keine Veränderungen machen, sondern die ganze Arbeit aufgeben.“ [33]) Der sehr empfindliche Dramaturg empfand diese scheinbare Nichtachtung seiner Änderungsvorschläge als eine Kränkung, die zu einer Mißstimmung ge-

31) Stern, Biographie, S. 231.
32) Gutzkow, Lebenserinnerungen, Bd. II. S. 387.
33) Derselbe, S. 388.

gen Ludwig führte, von dem er später einmal sagte: „Er brachte lange Abendstunden bei mir zu, billigte meine Vorschläge, war aber doch zu eitel, sie anzunehmen. Es wurmte ihn der ‚Jungdeutsche'. Eduard Devrient dagegen durfte in seinen Manuskripten wie ein Bäcker im Backtrog wirtschaften." [34]) Über die feindselige Gehässigkeit des jungdeutschen Dichters und Dramaturgen Otto Ludwig gegenüber werde ich in anderem Zusammenhange noch einiges zu sagen haben, hier genügt es, die aufsteigende Mißstimmung zu erwähnen. In Wirklichkeit bewogen ganz andere Gründe den Dichter, auf eine Umarbeitung seines Stückes zu verzichten, Gründe, die ganz außerhalb seiner selbst lagen und ihm die lange gehegte Hoffnung, endlich eins seiner Stücke auf der Bühne zu sehen, zunichte machten. Er schrieb darüber an Ambrunn am 24. Mai: „Ich hatte es bereits so weit, daß ich aufgefordert war, ein eingesandtes Stück, „Das Fräulein von Scudery", für die Dresdener Bühne zu vollenden, als — wie es denn bei mir garnicht anders scheint sein zu können — der Dresdener Krawall losging." [35]) Das war also der Grund, weshalb unser Dichter von den Änderungsvorschlägen des gekränkten Dramaturgen keinen Gebrauch machen konnte und das Stück liegen lassen mußte.

Wenn auch das Drama zu Lebzeiten Ludwigs nicht aufgeführt wurde, so erregte es doch nach seinem Bekanntwerden in der Jankeschen Ausgabe von „Otto Ludwigs Gesammelten Werken" wegen seiner Eigentümlichkeit weit größeres Aufsehen als das vorige „Polenstück". Während einige Ludwigverehrer wie Lücke, Heydrich und Stern in dem Werke bereits „den künftigen Meister der psychologischen Darstellung" [36]) erkannten, schien es andern Kritikern wie Treitschke, Gottschall und Bulthaupt ohne alle Originalität, ja, als Ausgeburt eines Hirns, dessen Neigung für das Abnorme, „welches mit dem Tragischen nichts gemein hat, sondern nur grell und häßlich, nicht psychologisch, sondern nur psychiatrisch interessant ist," [37]) nicht zu verkennen sei. Bulthaupt bemerkt in seiner Besprechung des Dramas, daß schon hier das freie Handeln des Helden durch fremde, außerhalb seines Willens stehende Mächte entscheidend mitbestimmt werde, und „aus dem Zufall, der die schwangeren Mütter schreckt", werde im „Erbförster" der noch unheilvollere Zufall des bunten Tuches und des gelben Flintenriemens! [38])

34) Gutzkow, Dionysius Longinus, S. 93.
35) Exped. Schmidt, Einleitg. zu „Frl. v. Scudery". Merker-Ausg. Bd. V. S. 25.
36) Lücke, Nachwort zur Jankeschen Ausg. Bd. II. S. 262.
37) Gottschall, Porträts und Studien, S. 281 f.
38) Bulthaupt, Dramaturgie, Bd. III. S. 249 f.

Ludwig Geiger, von dem Adolf Bartels sagt, sein Ludwig-Essay enthalte „so ziemlich das Unverständigste . . . ., was über den Dichter geschrieben worden sei", scheint dieses Urteil zu bestätigen, wenn er törichterweise „Das Fräulein von Scudery" für bedeutender hält als — den „Erbförster" und „Die Makkabäer".[39])

Ludwig selbst empfand in späteren Jahren einen lebhaften Abscheu vor seinem Werk. Er schrieb 1851 über „Das Fräulein von Scudery" an Heydrich: „Es ist ein altes Stück von mir, das ich früher gemacht und zurückgelegt habe. Der zweite Akt enthält allerlei Elementarästhetisches, die Bleistiftnotizen werden Ihnen vielleicht nicht uninteressant sein, sie sind von Guzkow. Er wollte ein ordentliches Stück daraus machen — mir war es nur ein Gefäß, meinen damaligen Inhalt loszuwerden, und um die Befriedigung der Neigung, sonderbarliche Charakterbilder auszumalen, zu tun. — Ich muß vorwärts, das Stück darf mir nichts gewesen sein als eine Studie. Wir wollen's auf jeden Fall ungedruckt lassen. Zeigen Sie das Opus auch niemand."[40]) Trotz Ludwigs späterem Abscheu vor seinem Werk zog die virtuos gearbeitete dämonische Charaktergestalt des Goldschmieds Cardillac immer wieder große Schauspieler an, so daß mehrfach der Versuch gemacht wurde, das Stück durch Bearbeitungen der Bühne zu gewinnen. In der Lewinskyschen Fassung wurde „Das Fräulein von Scudery" in der Zeit vom 3.—9. Januar 1891 viermal im Wiener Burgtheater aufgeführt — erlitt aber einen völligen Mißerfolg.[41]) Nicht besser erging es der Wildenbruchschen Bearbeitung, die im Januar 1891 in Berlin über die Bretter ging. Über die Aufführung im „Berliner Theater" berichtet Fritz Mauthner als von einer „bemerkenswerten Schlappe" Ludwigs und Wildenbruchs. Bedauernd fügt er hinzu: „Dieser Ausgang ist für uns alle, die wir in Otto Ludwig einen der Reformatoren des deutschen Dramas verehren, sehr bedauerlich; leider aber läßt sich die Schuld weder auf die mangelhafte Darstellung noch auf die unglückliche Bearbeitung Wildenbruchs allein abwälzen. Das Original Ludwigs selbst, so sehr es die Phantasie reizt und dadurch zur Aufführung verlockt, ist ein schlechtes Drama."[42]) Weitere Versuche, das im Grunde epische Werk für die Bühne zu retten, wurden in München, Prag, Köln und Ballenstedt gemacht, ohne daß es einer der zahlreichen Bearbeitungen gelungen wäre, auf der Bühne

39) Geiger, Otto Ludwig, S. 305 f.
40) Schweizer, Bd. I. sr. Ausg. S. 107.
41) Bettelheim-Gabillon, Tagebuchblätter, Bd. II. Kap. 4. S. 244.
42) Magazin für Literatur 1891, Nr. 4. S. 64.

festen Fuß zu fassen. — Heydrich sagt einmal von Ludwig: „Merkwürdig, daß er nie gern von diesem Drama sprach, es aber doch nicht vernichtete.“ [42]) Ist das wirklich so verwunderlich? Cardillac, der in seiner echt künstlerischen Leidenschaft des Vollendungsdranges wieder und wieder seinen Schmuck ändert, immer wieder die Fassung erneuert und an seinem Werke feilt, damit es noch vollkommener werde und seinem Meister Ehre mache, Cardillac, der Künstler, der sich von seinen Schöpfungen nicht trennen kann, als wär's ein Stück von ihm, ist Ludwig, der große Fragmentist, selbst. Immer wieder feilte und änderte er an seinen Entwürfen, bis er einen großen Teil von ihnen verbrannte mit der herzzerreißenden Klage: „Die Seelen aus meinen Dramenplänen stehen nachts an meinem Bett und fordern ihr Leben von mir. Dem muß ich ein Ende machen. Ich bin zu krank, ich kann den Seelen ihren Leib nicht mehr schaffen.“ [43])

Deshalb vernichtete er dieses Stück seines Lebens nicht, deshalb sprach er nicht gern davon, denn der kranke Goldschmied war sein Spiegelbild. Cardillac und Ludwig sind eins, kranke Künstler, die ihr Herzblut verströmen lassen in ihr Werk. —

Die Pfarrose.

Aus einem Briefe Ludwigs an Gutzkow vom 21. Februar 1849 geht hervor, daß der Dichter kurz vorher eine „neuere Arbeit“, die „Pfarrose“, an Devrient geschickt und ihn gebeten hatte, das Manuskript auch Gutzkow mitzuteilen. [44]) Zwar hob Devrient am 23. März Ludwig gegenüber rühmend „Fülle der Poesie, Erfindung, Charakteristik und dramatische Kraft der Situationen“ als Hauptvorzüge des Stückes hervor, [45]) erklärte es aber wie Gutzkow, der es inzwischen auch eingehend durchgesehen hatte, seiner zu grellen Wirkung wegen für unaufführbar. [46]) Nach dem Bühnenerfolg des „Erbförsters“ riet dann Devrient zu einer Umarbeitung des Trauerspiels in ein Schauspiel mit glücklichem Ausgang. In wenigen Wochen, von Ende Juni bis Anfang September 1850, änderte Ludwig das Stück in ein Schauspiel „Die wilde Rose“ um und unterzog sich damit einer Arbeit, die weder seiner Natur noch seinem Talente entsprach. „Er konnte alles, nahezu alles, das Höchste wie das Tiefste,“ schreibt Stern, „wo er mit der ganzen Seele, der

43) Stern, Biographie, S. 382.
44) Stern, Bd. VI. sr. Ausg. S. 349.
45) Stern, Biographie, S. 243.
46) Stern, Bd. III. sr. Ausg. S. 460.

ganzen Kraft und Überzeugung seiner Phantasie und der zeugenden Wärme seines Gemütes dabei war, aber die Behendigkeit und das Geschick des willkürlichen Machens gebrach ihm, er verlor die Sicherheit der Selbstkritik, sobald er nicht er selbst sein durfte.“ [47]) So mußte denn der Versuch mißlingen. Devrient vermerkte am 3. Oktober in seinem Tagebuch: „Otto Ludwigs ‚Wilde Rose‘ gelesen und mit Entsetzen fortgelegt, das ist eine Arbeit wie im Rausch gemacht, ohne Sinn und Verstand, auch ohne Talent, denn alles, was gut daran ist, stammt aus der ersten Bearbeitung. Das ist niederschlagend.“ [48]) Nach Sterns Ansicht traf Devrient mit diesem Urteil den Nagel auf den Kopf, denn „der Zwang, den sich Ludwig bei solcher, von außen her angeratener und wider die eigene erste Empfindung streitender Umarbeitung auferlegte, wirkte genau wie ein Rausch, beraubte ihn des freien Gebrauchs seiner besten Kräfte.“ [49]) Auch dieses Drama fand in seiner ersten Fassung als Trauerspiel bei der zeitgenössischen Kritik glühende Bewunderung und schärfste Ablehnung. Während Heydrich in dem Werk bereits „den kraftvollen, poetisch-eigentümlichen Ton des Erbförsterdramas“ [50]) findet, und Stern die seelische Vertiefung des Ganzen besonders hervorhebt und eine Aufführung mit einigen Änderungen für sehr wohl möglich hält, [51]) findet Sauer das „Grasse und Grelle des Stückes“ übertrieben [52]), und Richard M. Meyer nennt die „Pfarrose“ kurzerhand „ein mißlungenes Intrigenstück.“ [53]) Die meisten übrigen Beurteilungen erkennen zwar „einen vortrefflichen realistischen Stil und eine effektvolle Handlung“ an, können aber doch der vielen Mängel und Unwahrscheinlichkeiten wegen nicht finden, „daß es das Verdienst, oder soll man sagen den Ruhm, unseres Dichters vergrößere“ [54]), eine Ansicht, die ihre Bestätigung erfahren hat, wenn ihr auch heftig widersprochen worden ist. Überhaupt ist selten ein Bühnenstück so widersprechend und unsicher kritisiert worden als gerade Ludwigs „Pfarrose“. Die Beurteiler vermeiden vorsichtig rückhaltloses Lob und entschiedenen Tadel und sind immer nur allzu bereit zu Abschwächungen und Zugeständnissen. Nur Conrad und Geiger treten vorbehaltlos für die ihrer Ansicht nach große Bedeutung des Trauerspiels ein, das auf der Bühne wie in der Lite-

47) Stern, Biographie, S. 279 ff.
48) Exped Schmidt, Einl. zur Pfarrose, Merker-Ausg. Bd. V. S. 37.
49) Stern, Biographie, S. 280.
50) Heydrich, Nachlaßschriften. Bd. I. S. 188 ff.
51) Stern, Biographie, S. 174.
52) Sauer, Otto Ludwig, S. 9.
53) Euphorion 1900, Bd. 7. S. 112.
54) Friedmann, Das deutsche Drama d. 19. Jahrh. S. 250.

raturgeschichte eine Vernachlässigung erfahren habe, „die mit seinem inneren Wert und seiner Bühnenfähigkeit in grellem Widerspruch stehe.“ [55]) Im großen und ganzen überwiegt aber doch bei den Kritikern der Tadel die Anerkennung, ganz eindeutig ist das in den Urteilen über den Verlauf der Handlung, der allgemein als unnatürlich, ja unmöglich empfunden wird. So spricht sehr viel gegen eine Aufführung des Dramas, und tatsächlich hat auch dieses Werk Ludwigs zu Lebzeiten seines Verfassers das Rampenlicht nicht erblickt. Am 5. März 1900 findet sich aber dann im „Dresdener Journal“ folgende Besprechung aus Meiningen: „Die ‚Pfarrose‘, Trauerspiel von Otto Ludwig, ... wurde gestern hier im hiesigen Hoftheater mit großem, durchaus unbestreitbarem Erfolg aufgeführt. Die Wirkung steigerte sich fortgesetzt bis zu dem tiefergreifenden Schlusse. Der Eindruck, den das Werk erzielte, war ein großer und erschütternder.“ [56]) Ähnlich lautet eine Rezension der Zeitschrift „Bühne und Welt“, die in der Uraufführung der „Pfarrose“ ein „interessantes literarisches Experiment“ sah und die Bühnenmöglichkeit des Werkes, an der Ludwig selbst zweifelte, durch die Meininger Aufführung bewiesen fand. [57]) Am 6. März desselben Jahres wurde das Drama in Hildburghausen wiederholt, und dann wurde es still um die „Pfarrose“. Wie erklärt sich nun dieser unerwartete Erfolg des Trauerspiels, dessen Aufführung unmöglich erschien? Das Hauptmoment des Erfolges lag in der hervorragenden Darstellung der Heldin durch die berühmte Tragödin Gertrud Eysoldt vom Berliner Schillertheater, die der Herzog von Meiningen eigens für diese Aufführung berufen hatte. Karl Birk schwärmte: „Diese geniale Schauspielerin ist für das Pfarrerskind — frisch wie die Natur, in der es aufgewachsen — geradezu prädestiniert. Leider hat Gertrud Eysoldt die Rolle nirgends mehr gespielt, denn sonst hätte sie dieses Werk Ludwigs der deutschen Bühne erobern müssen.“ [58]) Dank der hervorragenden Darstellung der Rose errang das Drama seinen Erfolg und nicht um seiner selbst willen. Daß die Schwächen der Handlung und der Motivierung dem Publikum keineswegs entgingen, berichtet Frau Eysoldt selbst in ihrer Korrespondenz mit Birk. [59])

So unterliegt die „Pfarrose“ demselben Schicksal wie „Das Fräulein von Scudery“: beide Stücke stehen und fallen

---

55) Conrad, Preuß. Jahrbücher 1899, Heft III. S. 440.
56) Dresdener Journal 1900, Nr. 53. S. 423.
57) Bühne und Welt 1900, 2. Halbjahr, S. 570.
58) Bühne und Welt 1913, Februar-Heft II, Nr. 10, S. 397 f.
59) Bühne und Welt 1913, Februar-Heft II, Nr. 10, S. 400.

mit der Darstellung der Hauptrolle! Und daß selbst dies für einen dauernden Erfolg der „Pfarrose“ nicht ausreicht, zeigt die Tatsache, daß Gertrud Eysoldt nie wieder auf diese Rolle zurückgriff, wohl der unmöglichen Handlung wegen, die selbst durch eine noch so geschickte Bearbeitung und durch die glänzendste Aufführung nicht wahrscheinlicher wird.

Wenn auch dieses Stück auf der Bühne nicht zu halten war, so hat es doch für seinen Verfasser eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gehabt, und darin beruht meines Erachtens der Hauptwert des Trauerspiels. Im Vergleich zu den früheren Dramen ist ein Fortschritt zur Naturwahrheit unverkennbar. In dieser Beziehung ist die „Pfarrose“ der direkte Vorläufer des „Erbförsters“, die letzte Studie des Schülers auf dem Wege zur Meisterschaft.

Mit der „Pfarrose“ von 1849 findet die erste dramatische Schaffensperiode Otto Ludwigs ihren Abschluß. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte keines seiner Werke den Weg auf die Bühne gefunden, und auch seine zahlreichen Erzählungen waren von der Tageskritik gar nicht oder falsch beurteilt worden. Nur ein verhältnismäßig kleiner Kreis von Freunden und Kritikern hatte Einblick gewonnen in Ludwigs Schaffen und sein Ringen um literarische Anerkennung anteilnehmend verfolgt und unterstützt, dem großen Publikum war er völlig unbekannt geblieben. Tiefe Resignation zittert in Ludwigs Worten nach, die er in dieser Zeit an Gutzkow schrieb: „Der Zweifel am Erfolg und darum auch am Talent selbst hat lähmend auf die Produktion eingewirkt. Zahlreiche verfehlte Versuche, etwas auf die Bühne, ja nur etwas Erzählendes in Druck zu bringen, haben mir das Vertrauen geraubt, aus welchem Ausdauer und Gelingen hervorgehen.“ [60]) Diesen Ausbruch völliger Verzweiflung an sich und seinem dichterischen Beruf kann man als Motto über die erste Schaffensperiode unseres Dichters setzen. Das Jahr 1850 brachte einen völligen Umschwung. Mit dem Erscheinen des „Erbförsters“ stand Otto Ludwig mit einem Schlage im Mittelpunkt des Interesses und — der Kritik.

60) Bühne und Welt 1900, S. 935.

„Der Erbförster“ und „Die Makkabäer“.

A) Die Hegelianer.

Es gibt kaum ein philosophisches System, dessen Einfluß in seiner Zeit und selbst heute noch so tiefgehend und bedeutend gewesen wäre und so nachhaltig auf jeden kritischen Geist eingewirkt hätte, als die Ideenlehre Hegels. Das ist nicht sehr verwunderlich, wenn man bedenkt, daß seine Lehre eine Zusammenfassung vielen Denkens und vieler philosophischer Systeme früherer Zeit darstellt und anregend auf die weitere Entwicklung des Denkens gewirkt hat, indem aus ihrer Bekämpfung neue Gedanken, neue philosophische Richtungen entstanden. So weist Hegels Philosophie zurück als Synthese früherer Weltanschauungen und voraus als Ausgangspunkt für den Materialismus Feuerbachs, den Kritizismus eines David Friedrich Strauß und anderer geistiger Strömungen.

Die Lehre Hegels beherrscht auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts noch durchaus, und selbst Ludwig hat sich in seinen Studien damit beschäftigt, ohne sich allerdings von ihr beeinflussen zu lassen, wie er denn überhaupt den Standpunkt vertrat: „Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen von solcher Lektüre, es muß seine konkrete Richtung verlieren. Besser man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menschlichen Natur aus.“ [1])

Nachdem so Ludwigs Stellung zur Philosophie kurz charakterisiert ist, gehe ich dazu über, die Kritik der Hegelianer an unseres Dichters dramatischen Meisterwerken, dem „Erbförster“ und den „Makkabäern“, darzustellen.

Die von mir im folgenden besprochenen Vertreter der Hegelschen Richtung gehören sämtlich der sogenannten jüngeren Schule an, die nicht mehr starr und unbedingt an den

1) Stern, Bd. 5. sr. Ausgabe. S. 35.

Gedanken und Grundanschauungen des Meisters festhielt, sondern neue Gedanken in die alte Form gießen und so der Lehre neue Lebensgebiete erschließen wollte.

So wandte Rötscher die Hegelsche Methode nicht ohne Erfolg in der Kritik dichterischer Erzeugnisse an, während Bamberg über sie hinauszukommen trachtete zu eigener Methode. Hettner löste sich nicht nur von der Lehre Hegels, er bekämpfte sie sogar später, ohne sich jedoch gänzlich von ihr frei machen zu können. Henneberger ist nie sehr tief in den Geist der Hegelschen Lehre eingedrungen, ihm diente sie nur dazu, seinen eigenen Gedanken tieferen Gehalt und größere Bedeutung zu verschaffen.

H. Th. Rötscher.

Rötschers Kritik des „Erbförsters" schließt sich an die erste Berliner Aufführung vom 25. Juli 1853 an. Damals weilte das Gastspielensemble des Weimarer Hoftheaters in der Reichshauptstadt, das in der Person des Schauspielers Genast einen der besten Repräsentanten des Försters Ulrich besaß und daher sehr geeignet war, dem Drama zu seiner vollen Wirkung zu verhelfen.

Rötscher erkennt denn auch in seiner Rezension des Stückes die Berechtigung der Aufführung vollkommen an, zumal das Drama selbst als „Erstlingswerk" ein „unbestreitbares Talent" verrate, so daß man auf den Verfasser große Hoffnungen gesetzt habe, die durch sein zweites Drama, die „Makkabäer", dann allerdings nicht erfüllt worden seien.

Das Talent des Dichters zeige sich im „Erbförster" „in einzelnen Zügen, welche eine gewisse tragische Kraft bekunden und in einer körnigen, dem Kreise der handelnden Personen meist angemessenen, bisweilen auch originellen Ausdrucksweise."

Zwar fehle es dem Drama nicht an Vorbildern, die ihren „entschiedenen Einfluß" auf die Komposition des Ganzen geltend gemacht, in der „unleugbaren Lebendigkeit der Personen" spüre man aber doch deutlich „eine gewisse eigentümliche Kraft, welche die Hoffnung auf eine spätere Selbständigkeit erweckt." Als Vorbilder hätten dem Dichter vor allem Ifflands „Jäger" [2]) und Hebbels „Maria Magdalena" gedient, „welche teils auf das Ganze und teils auf das Einzelne einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben".

---

2) Über den Einfluß von Ifflands „Jägern" auf den „Erbförster" vgl. Arthur Stiehler: „Das Ifflandsche Rührstück". Hamburg und Leipzig 1928 und Werner Isch: „Otto Ludwigs ‚Erbförster'", Diss. Bern 1918.

Was dem Drama besonders fehle sei der sittliche Halt, es habe nur eine „Schrulle“ und „unberechtigten Eigensinn“ zum Inhalt, aus denen dann die Kollisionen hervorgingen, die zwar großes Mitleid hervorzubringen imstande seien aber auf Tragik keinen Anspruch machen könnten.

„Uns bleibt dem ‚Erbförster‘ gegenüber“, schreibt Rötscher zum Schluß seiner Besprechung, „nur das Erstaunen über die naive und kindliche Auffassungsweise desselben übrig, und wir können in dieser Wendung des Stückes nur eine auf unmöglichen Grundlagen beruhende willkürliche Erfindung des Verfassers erblicken, welche aber deswegen auch unser Gemüt nicht zu erregen vermag.“ [3])

Diese Kritik Rötschers ist nicht sehr selbständig, denn sie verweist nur auf die längst bekannten, in der Presse immer wieder verbreiteten Schwächen in der Führung der Handlung und Vorzüge in Charakteristik der Personen und Sprache des Stückes, ohne nur einen neuen Gedanken zu enthalten. Wie die meisten Besprechungen des „Erbförsters“ vor- und nachher, ging auch Rötschers Rezension von der Annahme aus, es mit einem „Erstlingswerk“ des Dichters zu tun zu haben, fast niemand ahnte, welch weiten Weg Ludwig in seiner poetischen Entwicklung bereits hinter sich hatte, daß der „junge Dichter“, wie er genannt zu werden pflegte, schon ein Mann von 37 Jahren war, als seine „Waldtragödie“ ihn dem Dunkel seines stilen, einsiedlerischen Lebens entriß und in das helle Licht der allgemeinen Beachtung, wohlwollender Anerkennung und scharfer, fast gehässiger Kritik rückte. Rötscher nimmt darin eine Mittelstellung ein, er verkennt nicht einzelne Vorzüge, rückt aber doch die Schwächen etwas zu sehr in den Vordergrund.

Diesen kritischen Standpunkt nimmt er auch in seiner Besprechung der „Makkabäer“ nach ihrer ersten Aufführung in Berlin am 21. April 1853 ein. Er schreibt über das Drama: „Wir erkennen einzelne Schönheiten in dem Werk gewiß sehr bereitwillig an, auch ist das Trachten nach Gedankentiefe unleugbar, wenngleich sich auch hier das Ringen nicht verbirgt, verbunden mit einem Streben nach dramatischen Situationen, aber ebenso offen müssen wir auch bekennen, daß unserm Werk der ordnende, gestaltende seinen Stoff wirklich beherrschende Kunstverstand fehlt.“ So sei es zu erklären, daß die „Makkabäern“ den Zuschauern wohl in vielen Einzelheiten, aber nicht als Ganzes gefielen, „denn der Verfasser hat sich

3) H. Th. R. in „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ 1853, Nr. 172 von Mittwoch, 27. Juli.

nicht zur Konzeption eines Ganzen erhoben, sondern ist selbst in dem Entwurf seines Werkes in der Halbheit befangen geblieben."

Bei dem Zuschauer entstehe dadurch das Gefühl, „einem mit sich selbst nicht einigen Dichter gegenüberzustehen."

Zudem habe das Schwanken des Verfassers zwischen einer geschichtlichen Darstellung des Zeitalters der Makkabäer und der Schilderung rein menschlichen Empfindens weder das eine noch das andere gelingen lassen: „Gegen den geschichtlichen Eindruck streitet die Willkür, mit welcher im ganzen die Geschichte der Makkabäer behandelt ist, das Beiwerk und der überflüssige Schmuck, welchen er dem geschichtlichen Stoffe zugefügt hat und ihn dadurch seiner einfachen Größe beraubt, und ganz besonders der kleinliche und unhistorische Sinn, mit welchem er das jüdische Volk unter den Makkabäern behandelt hat." Dieses vom Dichter geschilderte Volk würde sich nie zu einer Befreiung aufgerafft haben, damit falle aber auch die Sympathie für den Helden, der mit dieser ohnmächtigen Masse eine Tat erzeugen wolle, und der Sieg werde uns gleichgültig, weil er unter den geschilderten Verhältnissen unwahr scheine. Aber auch da, wo Ludwig das allgemein Menschliche darstelle, wie in den Frauenszenen im vierten und fünften Akte, „welche, einzeln für sich betrachtet, sehr schön empfundene Situationen darstellen," komme kein reiner Eindruck zustande, weil diese Szenen nicht organisch erwachsen und durch den geschichtlichen Zuschnitt des Ganzen gebunden seien. So trete überall „der Mangel eines organisierenden Talents bei schöner Begabung für poetische Auffassung im einzelnen" hervor, und durch diesen „fehlenden Kunstverstand" habe der Dichter sogar die an sich höchst theatralisch wirksamen Szenen am Schlusse des zweiten Aktes zerstört, „weil die Situation, wie wir sie vor uns sehen, eine Unmöglichkeit ist."

Damit schließt Rötschers Kritik des, wie er noch einmal ausdrücklich betont, „mit dem reinsten Wohlwollen" betrachteten Stückes.[4])

Wenn man auch Rötschers Besprechungen der beiden Hauptwerke Ludwigs auf dramatischem Gebiet nicht tiefes Eindringen in den Ideengehalt und die nicht immer an der Oberfläche liegenden offensichtlichen Schönheiten in Diktion und Charakteristik zugestehen kann, so unterscheidet er sich doch von vielen gleichzeitigen Rezensenten durch seine sachliche, vornehme Art auch gerade im Tadel, der darum weniger entmutigend als anspornend wirken konnte.

4) H. Th. R. in „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" 1853, Nr. 93 von Sonnabend, 23. April.

Felix Bamberg.

Bamberg war wie Rötscher zunächst ein eifriger Anhänger Hegels, entwickelte sich aber dann weiter und schlug auch in der Art seiner Kritik einen anderen Weg ein, als ihn Rötscher ging, und als er selbst ihn zunächst gegangen war, nicht mehr den vom Allgemeinen zum Besonderen, sondern den umgekehrten vom Einzelnen zum Ganzen, vom Detail zur Idee. Damit gelangte er zu einer Methode, wie sie Hebbel als Ideal einer Kritik überhaupt ansah, wenn er in seinen Tagebüchern von einem Kritiker verlangt, „die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten wirklich zu entwickeln". [5])

Von Bamberg stammt eine Würdigung des Dichters und seines Schaffens in der „Allgemeinen Deutschen Biographie", in der er den „Erbförster" trotz der verschieden lautenden Urteile von Presse und Publikum für einen „wichtigen Markstein in Ludwigs Leben" und Schaffen erklärt, „einen ehrenvollen Platz in der Geschichte unserer dramatischen Poesie" werde man dem Drama nicht streitig machen können, zumal es ein „vorzugsweise deutsches" sei, das in örtlicher Beziehung etwas Typisches habe, wie das Gedicht und die Musik zum „Freischütz".

Die Handlung sei bei aller Rauheit natürlich, richtig motiviert und ergreifend, die Charaktere zeichneten sich aus durch scharfe Zeichnung und Vermeidung jedes Aufwandes von Dialektik. Durch „Natur und Einfachheit" unterscheide sich die Gestalt des Erbförsters von dem ihm verwandten Typus in Kleists „Familie Schroffenstein", in der „Fertigkeit der Zeichnung" komme er Hebbels Meister Anton nahe.

Der düstere Charakter des Ganzen, der eine gewisse geheime Anziehungskraft habe, wurzele wohl in Ludwigs traurigen Jugenderlebnissen, die der Dichter selbst einmal einen „fortgesetzten Kursus in der angewandten Psychologie und Pathologie" genannt habe. Durch diese dumpfe, niederdrückende Atmosphäre wehe aber im „Erbförster" die gesunde, frische Waldluft in wohltuender Weise, was alle Anerkennung verdiene. [6])

Wenn Ludwig in den „Makkabäern" „ein Muster der idealen Tragödie aufstellen, das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen verbinden und diese Verbindung, die nur in dem einzigen Shakespeare realisiert ist, noch in eine einheitlichere Form gießen" gewollt habe, so

5) Friedrich Hebbels Tagebücher, Bd. 1, S. 1371.
6) Bamberg in der „Allgemeinen Deutschen Biographie", Bd. 19, S. 606.

könne man nur sagen, daß Ludwig, abgesehen von dieser für seine eigene Unklarheit äußerst charakteristischen Formulierung, doch nicht ganz der Mann dazu gewesen sei, Shakespeare auch nur in einem wesentlichen Punkte zu übertreffen.

Mit poetischer Freiheit habe er verschiedene biblische Stoffe miteinander verschmolzen, wogegen an sich nichts einzuwenden sei. Die Ausführung des Stückes bleibe aber weit hinter der Erhabenheit des Stoffes zurück. „Der Dichter", sagt Bamberg, „brachte es bei aller Begeisterung für den Stoff, bei welchem ihm das Schicksal seiner eigenen Mutter vorgeschwebt haben mag, zu keiner unmittelbaren Wiedergeburt desselben. Wo er naiv zu sein glaubte, wurde er, der Feind des Sentimentalen, sentimental, und bei dieser Arbeit mußte ihm die Schwierigkeit des Auseinanderhaltens beider Dichtungsarten offenbar so klar werden, daß er, wenn er nicht einem für ihn unmöglichen Ideal nachgejagt hätte, erfolgreich zu der seinen Kräften angemessenen Naturrichtung hätte zurückkehren müssen."

Die zeitgenössische Kritik habe das Drama erheblich überschätzt, was für die damals herrschende Begriffsverwirrung äußerst charakteristisch sei. [7])

Man wird Bambergs Beurteilungen als Vorzüge und Schwächen richtig erkennende Kritiken ansehen dürfen, in denen er noch Rötschers Methode der Kritik, das analytische Verfahren, anwendet.

Hermann Hettner.

Hettners Stellung zu den Aufgaben der Kritik geht deutlich aus dem Vorwort zu seiner Schrift „Das moderne Drama" hervor, der ich seine Kritik des „Erbförsters" entnehme und bespreche. In diesem Vorwort sagt er, man könne nicht mehr nach den großen Mustern vergangener Zeiten, zu Schiller und Goethe zurück, mit der neuen Zeit ahne man auch dunkel neue Aufgaben und neue Ideale. In dieser Zeit des Überganges habe die Theorie die Pflicht, fördernd einzugreifen: „Indem sie einige Ansichten widerlegt und dunkle aufhellt, ebnet sie dem Dichter die Wege und gibt ihm jene feste Sicherheit, ohne die nun einmal ein gedeihliches Schaffen nicht möglich ist. Dies ist es, was man produktive Kritik nennt. Ich bin emsig bemüht gewesen, diesem hohen Ziele nach Kräften nachzustreben." [8])

---

7) Bamberg in der „Allgemeinen Deutschen Biographie", Bd. 19, S. 606.
8) Hettner: Vorwort zu sr. Schrift: Das moderne Drama.

In seinen Kritiken bemüht er sich denn auch, seine Maßstäbe nicht von Schillers und Goethes Schaffen beeinflussen zu lassen, sondern von Shakespeare und dem modernen Drama herzunehmen und die von ihm als Normen für den schaffenden Dramatiker aufgestellten Sätze gegen etwaige andere Ansichten zu verteidigen.

Otto Ludwigs „Erbförster" entspricht in seiner Anlage und Ausführung nicht den von Hettner für das bürgerliche Trauerspiel aufgestellten Regeln, so konnte er also vor den Augen des Kritikers keine Gnade erwarten.

Und tatsächlich spricht Hettner über den „erst jüngst von den angesehensten Zeitschriften angepriesenen „Erbförster" das literarische Verdammungsurteil aus, indem er ihn unter die „abgelebten Schicksalstragödien" einreiht.

Und nun wettert er vom hohen Pulte des Kritikers herab gegen „das alberne Mißverständnis", daß der Förster den Robert für den Mörder seinen Sohnes hält, gegen den „albernen Zufall", daß der Schuß fehlgeht. Sein Zorn steigt auf den Höhepunkt, wenn er an den „fatalen heimlichen Grund" denkt: „Ach, dieser Grund ist so graulich! Wäre dieser Grund nicht gewesen, das Mißverständnis wäre nicht entstanden, der Förster hätte aber auch nicht geschossen, die ganze tragische Geschichte wäre nicht vorgefallen. Marie lebte noch heute als die glückliche Gattin Roberts, und Enkel spielten lustig in den greisen Haaren des Alten." Man ist versucht, hinzuzufügen: Und vor allem wäre Herr Hettner vor dieser unvernünftigsten aller Kritiken bewahrt geblieben und wir auch! Und das wäre das größte Verdienst eines nicht vorhandenen heimlichen Grundes gewesen!

Grollend fährt Hettner fort: „Solange noch solche Albernheiten in Deutschland ihr Glück machen, solange ist es eitel Prahlerei, wenn Ihr wähnt, auf die Werner und Müllner hochmütig herabsehen zu dürfen!" Ludwigs krasse „Schicksalsfaselei" reihe sich diesen Erzeugnissen würdig an.[9])

Er meint, „dem Herrn Otto Ludwig" sei es offensichtlich drum zu tun gewesen, „mit anerkennenswertester Vollständigkeit alle nur erdenklichen Mißgriffe der Motivierung zu einem höchst unästhetischen Weichselzopfe zusammenzuflechten." So sterbe die dafür „nach einem obligaten Abklatsch des Werner-Müllner-Houwaldschen Schicksalsbegriffes" prädestinierte Tochter Marie „draußen im heimlichen Grunde" eines gewaltsamen Todes infolge eines Mißverständnisses, und der Alte stelle sich den Gerichten. „Mir dünkt", sagt Hettner, „wer es

9) Hettner: Das moderne Drama, S. 111 f.

mehr als der arme Förster verdient hat, an den Pranger gestellt zu werden, das ist der schlechte Dichter, der sich der Welt als Messias verkünden läßt und der doch nicht das allerdürftigste ABC der dramatischen Kunst in seiner Hand hat.“ [10])

Das ist es also, was Hermann Hettner positive Kritik nennt, die dem Dichter gedeihliches Schaffen ermöglichen soll!

Abgesehen davon, daß niemand Otto Ludwig für einen dramatischen Messias ausgab und er selbst sich am allerwenigsten dafür hielt und ausgeben ließ, hätte Hettner dem Drama anmerken müssen, daß sein Verfasser bereits eine lange gründliche dramatische Schulung hinter sich hatte, die ihn mit dem ABC der Kunst wohl vertraut gemacht hatte. Hettner hat den zweifelhaften Ruhm, als einziger unter allen Kritikern Ludwigschen Schaffens für die zahlreichen Schönheiten des Werkes keinen Blick, kein Verständnis gehabt zu haben. Sein Fuß stolpert über Baumwurzeln, und sein Blick sieht nicht den herrlichen Waldesdom darüber, mit scharfer Sonde zerstückelt er den Organismus des Werkes und wundert sich darüber, daß nun ein toter Körper vor ihm liegt, der, nun aller Schönheit bar, der Verständnislosigkeit seiner positiven Kritik zum Opfer gefallen ist.

August Henneberger.

Henneberger war nur Kritiker, ein inneres Verhältnis zu Kunst und Philosophie hat er nie gehabt. Die Lehre Hegels diente ihm dazu, seine Kritiken zu vertiefen, ihnen größere Bedeutung zu verleihen. Daß ihm aber kritischer Ernst und Gerechtigkeitssinn nicht abgingen, zeigen seine zwei Besprechungen des „Erbförsters“, denen ich mich jetzt zuwende.

Henneberger sagt, mehr als die Nachricht, das Drama sei in Dresden durchgefallen, [11]) habe ihn das Lob der „Grenzboten“ und der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ [12]) mit Mißtrauen gegen das neue Stück erfüllt, denn man habe schon zu oft erlebt, daß ein junger Dichter von Clique und Claque für einige Tage mit Triumphgeschrei auf den Thron gehoben, aber

---

10) Hettner: Das moderne Drama, S. 121 f.

11) Diese Nachricht verbreiteten u. a. die „Deutsche Reform“, Nr. 308 von Sonntag, 16. März 1850, die von dem „fast gänzlichen Fiasko“ des „Erbförsters“ berichtet, (S. 441) ferner Saphirs „Humorist“ Nr. 79 von Dienstag, 2. April 1850, S. 316, der von einem „eklatanten Durchfall“ des Stückes spricht. Vgl. auch Nr. 81 des „Humoristen“ von Donnerstag, 4. April 1850, S. 322.

12) vgl. den Grenzbotenaufsatz in Nr. 5 des Jahrgangs 1850, S. 195 ff. von Gustav Freytag und die Rezension des Dresdener Advokaten Peschel in der Beilage zu Nr. 72 der Augsburger „Allg. Zeitung“ von Mittwoch, 13. März 1850, S. 1145 f.

schnell wieder der Vergessenheit anheimgefallen sei, wenn er sich auf dem ihm von einigen Journalisten angewiesenen Platze nicht habe behaupten können. Um so angenehmer sei er überrascht gewesen, als er bei der Lektüre des Dramas festgestellt hätte, daß es sich in der Tat um eine „bedeutende Erscheinung in der dramatischen Literatur" handele, wie jene Blätter behaupteten.

Die Idee des Dramas zunächst, der Konflikt zwischen subjektivem Rechtsgefühl und dem juristischen Recht, sei durchaus wahr und in der menschlichen Natur begründet, also „nur zu geeignet, eine tragische Katastrophe herbeizuführen."

Form und Sprache des Stückes und die Anordnung des Stoffes erscheint dem Kritiker vorzüglich, wenn die Sprache auch manchmal durch das Bestreben individuell zu sein von einer gewissen Manier nicht ganz frei sei. Es falle jedoch nicht schwer, das zu ertragen, dem „herkömmlichen Pathos" und der „forcierenden Geistreichigkeit" in den Dialogen anderer Dramen gegenüber. Freudig ruft Henneberger deshalb aus: „Einstweilen also Ehre und Dank dem Dichter", und er hofft, der Verfasser des „Erbförsters" werde sich dem zuwenden, was nottue, dem nationalen Volksdrama. [13])

Eine zweite Kritik des Stückes fand ich dann in Hennebergers Schrift: „Das deutsche Drama der Gegenwart", in der er den Ludwigschen „Erbförster" als ein „dramatisches Ereignis" bezeichnet. Der Konflikt sei durchaus überzeugend, und wenn man den grausamen Schluß des Dramas getadelt habe, so könne er dazu nur sagen: „Wenn sich das Ende mit Notwendigkeit aus dem Anfang entwickelt, wie hier, so liegt es garnicht in der Willkür des Dichters, dieses Ende mehr oder weniger grausam zu machen; die Verwicklung geht zu Ende, wie sie muß." Noch weniger verstehe er den Vorwurf der Verwandtschaft mit der Schicksalstragödie, den man dem Drama gemacht habe. Er könne nichts von einem blinden Fatum entdecken, wodurch die Menschen ins Unglück gerieten, er sehe nur „ganze, aus einem Stück gezeichnete Charaktere, die in echt menschlicher Leidenschaft miteinander kämpfend nach hartem Streit untergehen, nicht ohne daß der Dichter uns die Hoffnung aufgehen ließe, daß große Schuld durch großes Leid gebüßt und getilgt wird." Auch Hettner befindet sich in dem Glauben, es mit dem ersten dramatischen Versuch Otto Ludwigs zu tun zu haben, wenn er sagt: „Ein Dichter wie Otto Ludwig, dessen Haupt gleich das erste Stück gleich einer

13) Henneberger in den „Blättern für literarische Unterhaltung", Nr. 115 vom 14. Mai 1850, S. 460.

Minerva in voller Rüstung entsteigt, erweckt die erfreulichsten Hoffnungen allen, die dem deutschen Theater wohlwollen. Vielleicht daß schon, ehe diese Bogen fertig gedruckt sind, das zweite Stück Ludwigs, die Makkabäerin, diesen Hoffnungen eine neue Bestätigung gegeben hat.“ [14])

Eine Kritik Hennebergers über die „Makkabäer“ fand ich nirgendwo, aber aus seiner Beurteilung des „Erbförsters“ geht ja schon zur Genüge seine durchaus positive Einstellung zu dem Dichter und seinem Schaffen hervor. Ja, seine Ansicht über den „Erbförster“ ist sogar vielleicht allzu günstig, denn meiner Ansicht nach entwickelt sich der Schluß des Dramas denn doch nicht mit Notwendigkeit aus der Anlage des Ganzen, manche Zufälligkeiten, die recht willkürlich und unmotiviert auftreten, helfen dem Dichter, an das furchtbare Ende der Tragödie zu kommen, was unzweifelhaft eine Schwäche der Anlage des Stoffes und der Charaktere ist. Und wenn der Vorwurf, das Stück sei eine Schicksalstragödie in der Art der Werner, Müllner und Houwald, auch unberechtigt ist, wenn man auch nicht von einem blinden Walten des Geschicks sprechen kann, so wird man doch dem Dichter vorhalten müssen, daß er den Zufall zu sehr der grausigen Entwicklung zu Hilfe kommen läßt, wodurch doch manches Ereignis unglaubhaft und unmotiviert wird. Man hat den Eindruck, als hätte die vom Dichter in den ersten Akten entwickelte Kunst der Darstellung und Handlungsführung ihn am Ende plötzlich verlassen, als hätte er ohne den gefährlichen Nothelfer Zufall nicht zum Ende kommen können. Diese Schwächen nicht nur als solche erkannt zu haben, sondern sie sogar als vom Dichter überzeugend dargestellte Situationen und aus den Charakteren hervorgehende Handlung angesehen zu haben, das ist die zweifellose Schwäche dieser dem Dichter äußerst wohlwollenden Beurteilungen und des nicht tief genug in die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung eingedrungenen Kritikers.

B) Das „Junge Deutschland“.

Ludwig war der schärfste Gegner jener literarischen Bewegung, die man das „Junge Deutschland“ nennt, die in Opposition gegen die erstarrte Nachklassik und die gegenwartsfremde Romantik wieder der „Zeit“, der Gegenwart zu ihrem Rechte verhelfen wollte. In dieser Bewegung ist die „Stimmung“ verpönt, die Gedanken treten grell beleuchtet auf, und an die Stelle der Stimmung tritt liberales Begehren, an die

14) Henneberger: Das deutsche Drama der Gegenwart, S. 83 f.

Stelle versonnenen Schaffens in der Stille für die Einsamkeit tritt offener Kampf um die Eroberung der ganzen Welt für die Schönheit, für den Menschen. So bietet die jungdeutsche Dichtung statt poetischer Stimmung politische und ethische Tendenz. Daß diese Richtung unserem Dichter verhaßt sein mußte, könnte man aus seiner dichterischen Persönlichkeit ableiten, wenn er sich nicht klar und deutlich gegen die Bewegung des „Jungen Deutschland" ausgesprochen hätte. Hören wir ihn also selbst:

„Betrachte einmal das junge Deutschland, welches jetzt die Krone deutscher Literatur repräsentiert. Sie fingen im Politischen an, warfen mit Wolfgang Menzel im Bunde Goethe aus der Literaturgeschichte hinaus, das will sagen, sie wollten; darauf sattelten sie plötzlich um, bekriegten Menzel, und wer war nun ihr Panier? Der Goethe, den sie erst verfolgt, sie denunzierten nun den Menzel wie vorher den Goethe, und zwar um des Verbrechens willen, welches sie selbst mit begangen. — —" [15])

Trotz seines Widerwillens gegen die jungdeutsche „Tigergrube", wie er einmal sagt, [16]) knüpfte Ludwig zu zwei Vertretern dieser Literaturrichtung engere Beziehungen an, zu Gutzkow und vor allem zu Laube. Der Grund für dieses merkwürdige Verhalten unseres Dichters ist nicht schwer zu finden, er brauchte diese beiden Männer nicht ihrer literarischen, sondern ihrer Stellung im öffentlichen Leben wegen. Gutzkow war damals Dramaturg des Dresdener Hoftheaters, Laube Leiter des Wiener Burgtheaters. Betrachten wir nun zunächst das recht komplizierte Verhältnis zwischen Ludwig und Gutzkow.

Karl Gutzkow.

Gutzkow konnte es unserem Dichter nie verzeihen, daß er seine Verbesserungsvorschläge für „Das Fräulein von Scuderi" und „Die Pfarrose" unbeachtet gelassen hatte, während er den leisesten Hinweis Eduard Devrients zu befolgen pflegte. „Es wurmte ihn der ‚Jungdeutsche", so erklärt Gutzkow selbst das Verhalten Ludwigs ihm gegenüber. [71]) Diesen Groll vermochte auch der Umstand nicht zu mildern, daß Ludwig ihm in einem Brief vom 15. März 1847 eine Skizze seines „Erbförsters" mitteilte und seinen Rat erbat.

---

15) Stern: Biographie, S. 256 (Brief Ludwigs an Schaller vom Anfang 1848).
16) Stern: Biographie, S. 132 (Brief Ludwigs an Schaller vom 3. März 1840).
17) Gutzkow: Dionysius Longinus. S. 93.

Die Mißstimmung gegen den Undankbaren diktierte dem Dramaturgen seine Kritik des „Erbförsters“ nach dessen erster Aufführung am Dresdener Hoftheater. Wenn auch Ludwigs großes Talent allzudeutlich aus seinem Werke hervorleuchtete, als daß Gutzkow es hätte leugnen können, so ließ er an dem Stück doch wenigstens kein gutes Haar. Er schrieb, die Hoffnung, „in der schon vorher mannigfach günstig empfohlenen“ Waldtragödie ein Drama zu erhalten, daß dem Talent des Verfassers auf allen deutschen Bühnen rasch Anerkennung verschaffen würde, sei durch die erste Aufführung nicht bestätigt worden. Wenn das „psychologische Gemälde“ als Ganzes auch nicht habe genügen können, so sei das Talent des Dichters doch ursprünglich genug, um sich einen „Platz im Herzen der Nation“ zu sichern. Er werde auf die Dauer lernen, über die Klippen der Bühne hinwegzukommen und „den leisen Pulsschlag und Atemzug eines gebildeten Publikums“ zu beachten. Einfachheit, Naturwahrheit und scharfe Zeichnung des unmittelbar dem Leben Entnommenen, das seien die Vorzüge des eigentümlichen Schaffens des Dichters. Aber er müsse aus dem halben Erfolge seines Dramas lernen, daß die Technik des Dramas, dieses viel verschriene „Machen“, kein leerer Wahn ist: „Er wird daran erkennen, daß man an einen grünen Tannenbaum, der noch so frisch und harzig duftend aus dem Walde kommt, wohl die kleinen vergoldeten Schmucksächelchen der Dorfidylle, aber nicht das große schwere Zentnergewicht der Tragödie hängen kann. Er wird erkennen, daß die Leidenschaft der Tragödie, wenn sie das Schicksal herauszufordern hat, nicht den polternden Sinn eines halbkindischen alten Mannes entfalten darf, der uns in seinem blinden Zutasten auf Dinge, die er nicht untersucht, selbst in seinem herbsten Mißgeschick nur eine kopfschüttelnde Teilnahme einflößen kann. Er wird erkennen, daß ein Quiproquo, wie es in dem Forst mit der Flinte und dem Verwechseln der Urheber, ja zuletzt der Gegenstände eines Verbrechens ausgeführt wird, dem Lustspiel angehört trotz Fiescos „Spiegelfechterei der Hölle! Es ist mein Weib!“ Man erwarte von einem Dramatiker einen Bericht über die Tat, nicht aber ihre Pathologie, die nie ein Trauerspiel abgebe. Die poetische Rechtfertigung des Glaubens des Erbförsters an sein Recht solle der Verfasser getrost dem Publikum überlassen, denn die ausführliche Motivierung sei wohl imstande zu rühren, aber nicht menschlich zu erheben.[18])

18) Unsignierte Rezension in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“, Nr. 121 von Mittwoch, 6. März 1850, S. 511 (nach N. 67 des „Frankfurter Konversationsblattes“ vom 19. März 1850, S. 268 von Gutzkow stammend).

Zeigt diese zum mindesten sehr unfreundliche Kritik [19]) bereits deutlich die Mißstimmung Gutzkows gegen unseren Dichter, so gewöhnte er sich später überhaupt daran, den intimen Freund des ihm verhaßten Auerbach als seinen Antagonisten zu betrachten. Sein gehässiger Argwohn riß ihn in seinem unduldsamen Alter zu heftigen Ausfällen gegen den „undankbaren Mann" hin, „der von denen nicht redete, die ihm Gutes erwiesen". Er nennt ihn „im höchsten Grade von sich eingebildet", einen „echten Thüringer". Er habe sich Tage, Wochen hindurch mit dem Armen beschäftigt, ohne Dank dafür zu ernten; er sei bereit gewesen, die „Clique Eduard Devrient" in ihrem Vorhaben, Ludwig durchaus zum großen Dramatiker zu stempeln, zu unterstützen.

Lange nach seiner Tätigkeit am Dresdener Hoftheater sei der „Erbförster" „frisch vom Tisch weg, auf dem ihn Eduard Devrient für die Bühne zugestutzt hatte", erschienen. Und der Erfolg? „Devrient spielte den Erbförster. Natürlich fiel das schwache Stück in Folge dessen durch." Er fügt gereizt hinzu: „Charakteristisch ist: Änderungen von Regisseuren nimmt der ‚ästhetische Schwulst' an, Änderungen von Mitproduzenten nicht!" [20])

Gutzkow meint, Ludwig habe es verstanden, Komödie zu spielen. Es gebe zwei Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit der Nation auf sich zu lenken, entweder müsse man sich „als Titan mit wüstem Geschrei à la Grabbe das Haar ausraufen", oder „als thüringischer Rutengänger mit stillseligem Schmunzeln und Veilchensuchen" in Szene setzen. [21])

Auch Ludwigs zweites Hauptdrama, die „Makkabäer", verdammt er vollständig. Ludwigs Arbeitsmethode sei „mühevoll, gebunden an die realistische Theorie, eingefangen und begrenzt von dem Boden der Wirklichkeit, immer suchend und tastend, ob das so geschehen ist oder so geschehen sein könnte." Infolge dieser Ängstlichkeit habe der Dichter die „Makkabäer„ fast durchweg gleichsam in ein- und zweisilbigen Worten geschrieben. Das sei nicht der Strom, in dem man einen „so bedeutsamen Geist" zu sehen wünsche. [22])

Sehr viel objektiven Wert wird man diesen Beurteilungen Gutzkows nicht zubilligen dürfen, da sie eben allzusehr von kleinlichem Ärger und späterem Haß gegen diesen „Irrwanderer im Labyrinth des Schönen", wie Gutzkow Ludwig

19) Adolf Stern scheint der Ton dieser Kritik „schier unglaublich". (Bd. 3 sr. Ausgabe, S. 5.)
20) Gutzkow: Dionysius Longinus, S. 93 f.
21) Gutzkow: Dionysius Longinus, S. 96.
22) Gutzkow in „Unterhaltungen am häuslichen Herd" 1857, der Neuen Folge 2. Band, Nr. 17, S. 270 f.

einmal nennt [23]), beeinflußt sind. Immerhin war er ehrlich genug, das bedeutende Talent Ludwigs anzuerkennen, wenn er auch die Richtung und die Auswirkung seiner Begabung nicht zu billigen vermochte.

Bevor ich nun dazu übergehe, Laubes Stellung zu Ludwig zu charakterisieren, bleiben mir noch zwei Kritiker aus Gutzkows Kreise zu würdigen, die sich mit dem Schaffen unseres Dichters auseinandergesetzt haben: Karl Frenzel und Feodor Wehl.

Karl Frenzel.

Frenzel ist einer jener „Essayisten", wie sie die Rankesche Schule nach englischem Muster heranbildete [24]) und Nachfolger Gutzkows in der Redaktion der „Unterhaltungen am häuslichen Herd". Von ihm stammt eine Besprechung des „Erbförsters", die sich an die Aufführung des Dramas durch die Meininger am 15. Mai 1876 in Berlin anschließt. Der Kritiker hält Hebbels „Maria Magdalena" und Ludwigs „Erbförster" für die beiden „erschütterndsten bürgerlichen Dramen der modernen deutschen Dichtung" und erklärt sie für „in ihrer Art vollendete Meisterwerke, denen die französische Bühne nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat". Es handele sich um echt deutsche Trauerspiele aus der Welt des Kleinbürgers mit Alltagsfiguren, „denen aber der eine oder andere Charakterzug eingeboren ist, der mit elementarer Gewalt ausbrechend das fürchterliche Schicksal herbeiführt." Das erinnere natürlich an die Schicksalstragödie, es bestehe aber doch ein Unterschied: Während in den Schicksalstragödien das Geschick von außen her eintrete, werde es hier „als Charakter, Eigentümlichkeit, Unverstand, Grille" in die Seele der Helden verlegt. Dem Zuschauer werde auf diese Weise die Handlung menschlich näher gerückt, „es fehlen die Ahnfrauen, die Prophezeiungen, die Ahnungen, die blutgeweihten Dolche, alles entwickelt sich mit einer strengen, unerbittlichen Folgerichtigkeit in einer durchaus beschränkten Wirklichkeit." Wenn uns in diesen Verwickelungen auch nichts ungewohnt vorkomme, so sei doch der Eindruck unbehaglicher und abstoßender als etwa der, den die „Ahnfrau" oder die „Schuld" hinterlasse. Das liege daran, daß die verwickelten Verhältnisse, die Romantik der Schicksalsdramen und ihr phan-

23) Gutzkow: Dionysius Longinus, S. 46.

24) Auch Eckstein verweist in Band 2 seiner „Beiträge zur Geschichte des Feuilletons" auf die Verwandtschaft seiner Schreibweise mit dem englischen Essay und mit der Gottschalls, die meines Erachtens viel weniger deutlich ist.

tastischer Schauplatz von vornherein sich dem Zuschauer fremd gegenüberstellen, so daß er den Eindruck habe, einem Schattenspiel zuzusehen, während der „Erbförster“ durch seine Naturwahrheit und Lebenstreue an das Herz greife.

So werde man von der ersten bis zur letzten Zeile des Dramas den schmerzlichen Eindruck des Ganzen nicht los: „man erleidet nicht nur seelisch, sondern beinahe leiblich alle Grade der Folter. Man kann weder an der Wahrheit dessen, was sich vor unseren Augen abspielt, noch an der Logik, die der Entwicklung innewohnt, zweifeln, und doch fragt man sich: Ist denn dies nun ein volles wahres Abbild des Lebens? Ist das Dasein nur ein Nachthimmel ohne Sterne?“

Man werde den Eindruck nicht los, daß der Dichter einzig und allein die doch sonst immer schnell wieder zustande gekommene Versöhnung der beiden Hitzköpfe Ulrich und Stein hintertreibe, denn zwischen ihnen stehe keine tragische Schuld, kein Konflikt wie zwischen Lear und seinen Töchtern, wie zwischen Don Carlos und Philipp, zwischen dem Prinzen und Odoardo Galotti. Man muß Frenzel durchaus zustimmen, wenn er sagt: „Die lebenswahre Charakteristik der einzelnen Gestalten im „Erbförster“, die idyllische Poesie des Anfangs, der jähe Umschlag, die meisterhafte Steigerung der Handlung durch die Entwicklung der Gegensätze, das Schaurige des Ausgangs, der Odem des Wirklichen, der Waldgeruch, der uns entgegenquillt — sie helfen uns wohl über Unbehagen, Pein und Verstimmung hinweg, aber leider! nur durch die Reflexion, nicht durch das Gefühl. Ein großer Dichter, ein ergreifendes Trauerspiel sagen wir mit dem Urteil des Verstandes, aber unser Herz atmet bei dem Schlusse wie von einem Alpdruck befreit.“ [25])

Frenzel hat die Vorzüge und die Schwächen der Tragödie im allgemeinen richtig erkannt, wenn auch die Logik der Entwicklung der Handlung keineswegs so zwingend ist, wie es dem Kritiker scheinen will. Seiner Rezension fehlt ein Hinweis auf die vielen kleinen Zufälligkeiten, die da der Handlung weiterhelfen müssen, wo es mit der Logik der Entwicklung vorbei ist.

Jedenfalls hat Frenzel die überragende Bedeutung von Hebbels „Maria Magdalena“ und Ludwigs „Erbförster“ in der damaligen Zeit richtig erkannt, ohne sich zu enthusiastischer Lobhudelei hinreißen zu lassen.

---

25) Frenzel: Berliner Dramaturgie, S. 135 ff.

Feodor Wehl.

Wehl besprach als Leiter des Feuilletons der Dresdener „Constitutionellen Zeitung“ [26]) eine Neueinstudierung des „Erbförsters“ auf der Dresdener Hofbühne im Jahre 1862. Er schreibt, er hoffe, das Drama werde sich wegen der musterhaften Neueinstudierung auf dem Repertoire halten, „trotzdem der düstere Stoff und die quälerische Durchführung desselben niemals unterlassen wird, auf das Publikum einen bedrückenden und unerquicklichen Eindruck hervorzubringen.“ Die Schicksalstragödien Grillparzers, Werners und Müllners seien ein Kinderspiel gegen Ludwigs „herz- und markerschütterndes Stück“, das nicht einmal mit finsteren Schicksalsmächten, zweideutigen Orakelsprüchen und Hexen arbeite, sondern einfach nur das gekränkte und irre gemachte Rechtsbewußtsein eines alten Starrkopfes als tragisches Motiv verwende: „Fiat justitia et pereat mundus, das ist die Achse, um die das Trauerspiel sich dreht, die Justitia aber in ganz anderem, als in dem gewöhnlichen Sinne genommen.“ — —

Daß es eine Tragödie des Mißverständnisses sei, das mache die Handlung so „peinigend und quälerisch“. Der Zuschauer sitze stets wie auf Nadeln und möchte dazwischenschreien: aber um Gottes willen, so versteht euch doch!

Wehl erkennt ganz richtig den Hauptfehler des Stückes, wenn er die Erzeugung des tragischen Knotens durch eine Marotte, eine fixe Idee, und seine immer engere Verknüpfung durch Unverstand, Irrtum und bloßes Hörensagen als Motivierung des grausigen Endes für unzureichend erklärt. Mit einer wirklich tragischen und in sich gesunden Motivierung wäre das Drama ein Meisterwerk geworden, während es so nur „eine grandiose, außerordentlich geniale Studie“ sei, die beweise, daß das dramatische Talent in der deutschen Literatur noch nicht ausgestorben sei. Der Dichter habe Charakteristik, Dialog und sämtliche Figuren des Stückes musterhaft ausgeführt, so daß man sagen müsse: „In dieser kleinen Welt, in dieser Waldidylle, welche Züge von Größe, von urwüchsiger Natur, von deutschem, kernhaften Volksleben und Geiste! Das Stück ist wie eine deutsche Eiche“, meint Wehl, „knorrig, schief und krumm im Stamme, aber dabei doch hoch, fest, riesig im Wuchs, grün und frisch, mit einem Leben für tausend Jahre.“ [27])

---

26) vorher war Wehl Feuilleton-Redakteur des von Gutzkow herausgegebenen „Telegraphen für Deutschland“ gewesen.

27) F. W. im Feuilleton der „Constitutionellen Zeitung“ 1862, Nr. 134 von Sonnabend, 14. Juni.

Wie die vorige Kritik Frenzels ist auch diese Beurteilung Feodor Wehls vornehm und in ihren Grundzügen durchaus treffend.

Heinrich Laube.

Laube hatte Ludwigs Namen in Leipzig flüchtig kennengelernt, wo er dessen „Emanzipation der Domestiken“ und das dramatische Vorspiel „Die Torgauer Heide“ in die damals von ihm redigierte „Zeitung für die elegante Welt“ aufgenommen hatte. Über Ludwigs „Erbförster“ schrieb er später einen ausführlichen Bericht in seiner Schrift „Das Burgtheater“, der ich seine Beurteilung des Dramas entnehme.

Er schreibt, der „Erbförster“ habe das „Aufsehen eines literarischen Ereignisses“ gemacht wegen der ihm inne wohnenden eigentümlichen realistischen mit Romantik verquickten Kraft. So seien die Realisten dafür eingenommen worden, die Wahrheit in der Kunst gewollt hätten, und auch die Idealisten, die höhere Bildung verlangten, hätten in der romantischen Wendung des Stückes ihre Forderung erfüllt gesehen.

Das Trauerspiel habe bei seiner Aufführung in Wien (12. April 1850) bis auf seinen Höhepunkt „ungemein kräftig und erfrischend“ gewirkt, da die realistische Schilderung der Gestalten im Forsthause von „fein menschlichen Zügen“ geistig durchhaucht sei und der romantische Schimmer über dem Ganzen „anspruchslos und reizend“ wirke. So habe man bis zur Höhe des vierten Aktes das Gefühl gehabt, eine „neuklassische Schöpfung“ vor sich zu sehen. Von diesem Punkte an habe aber der Eindruck nachgelassen, und das Stück sei am Ende ohne alle Wirkung gewesen, weil der Inhalt sich übertreibe und die zunächst „angenehm kolorierende Romantik“ zu grell in Handlung und Charakteren hervortrete.

Man sei den Eindruck nicht losgeworden, der begabte Dichter müsse mitten in der meisterhaft geführten Arbeit erkrankt sein, ein Gefühl, das später durch die Nachrichten über Ludwigs schwere körperliche Krankheit seine Bestätigung gefunden habe.

Aber darin sieht Laube nicht den einzigen Grund für den mißlungenen Schluß des Dramas, er macht vor allem auch die literarische Erziehung unseres Dichters mit verantwortlich. Ludwig sei in seiner Jugend von der Romantik angekränkelt gewesen und habe erst später die Berechtigung der realen Dinge in der Kunst erkannt. Dieser Ehe zwischen der Romantik und den realen Eindrücken seiner thüringischen Heimat entstamme der „Erbförster“, dieses Drama mit zwei Seelen,

einer kranken und einer gesunden, dessen Idee für ein Schauspiel interessant, für eine Tragödie aber unhaltbar sei.

In der Leugnung der wirklichen Verhältnisse und dem spitzfindigen Naturrecht des einfachen Försters zeige sich die kranke, romantische Seele des Stückes. Das Publikum könne nur bis zu dem Punkte mit dem Erbförster gehen, „wo er tragischen Ernst macht mit seiner interessanten Vorstellung vom Eigentume." Von da an sei es mit der ernsten Teilnahme vorbei, zumal im letzten Akte noch „das ganze romantische Spielzeug" hinzukomme, die Geschichte von der blauen Blume und der Vision der Tochter, die sich durch ihren Tod von Vatershand erfülle. Laube sagt: „Das alles ist künstlich romantischer Nachdruck für sonst gesunde Forstleute, und der Ausgang des Stückes wird für uns ein trauriger, nicht aber ein tragischer. Wir gehen hinweg mit dem Ausrufe: Wie schade!" Dasselbe habe auch das Wiener Theaterpublikum empfunden, und darum sei es bei weiteren Aufführungen des Stückes ausgeblieben.[28])

Laube schreibt, er habe die Gründe für das Versagen des Dramas dem Verfasser eingehend dargestellt und ihm eine Umarbeitung vorgeschlagen, die mit der Streichung der falschen Romantik ein Schauspiel ergeben hätte, das seiner Meinung nach „unzerstörbar auf dem deutschen Theater" blieb. Ludwig habe zwar alles eingesehen, ohne sich jedoch zu einer Umarbeitung entschließen zu können.

Über Ludwigs Stellung zu diesen Umarbeitungsvorschlägen Laubes sind wir durch die von dem Hofschauspieler Lewinsky aufgezeichneten Gespräche mit dem Dichter vollkommen unterrichtet. 1863 sagte er dem Freunde darüber: „Ich habe vor Jahren auf Laubes Begehren auch einen Schauspielschluß geschrieben, bloß um mir nicht vorwerfen zu können, ich hätte keinen Versuch gemacht; aber ich habe ihn wieder vernichtet. Wozu haben wir uns denn mehrere Akte hindurch gequält, wenn es nun gar nicht so ernst wird. Dazu paßt ja die ganze Stimmung des Stückes nicht. Der Erbförster ist in der Revolutionszeit entstanden, und die Aufregung der Gemüter muß den Streit und die Überspannung erklärlich machen." Aber man müsse ja so knapp schreiben, daß ein Kunstwerk kaum noch möglich sei. Vor Beginn der Familienszene hätte eine Verwandlung dem Zuschauer die Stimmung der Zeit geben müssen, aber dafür sei kein Platz mehr vorhanden gewesen. Deshalb erscheine nun das Stück so grell,

28) Laube: Das Burgtheater, S. 145 ff.

weil die Wirkung der Zeit auf das Gemüt eines Menschen wie Ulrich nicht klar genug werde. [29])

Laube berichtet, er habe das Stück auch in der ursprünglichen, nicht veränderten Form Jahr für Jahr wieder aufgeführt, da er der Ansicht gewesen sei, ein „trotz seiner Gebrechen so talentvolles Stück" verdiene auch ein „Opfer der Kasse". Aber immer habe er vergeblich auf ein glückliche Wendung gehofft.

„Endlich", schreibt Laube, „gelang es doch; der Besuch steigerte sich, ich glaube wohl vorzugsweise darum, weil man den alten Herrn — Anschütz war schon hoch bei Jahren — in der berühmten Rolle noch einmal sehen wollte. Und so wurde der „Erbförster" wirkliches Repertoirestück." [30])

Diese Bemühungen Laubes um das Drama zeigen deutlich, wie sehr er dessen Verfasser geschätzt hat, und auch der Hofburgschauspieler Ludwig Gabillon berichtet uns, Laube habe den Dichter des „Erbförsters" aufrichtig geliebt, da er ihm sehr imponiert habe: „das war ein noch nie dagewesener Mensch! Wie kann man den „Erbförster" geschrieben haben und bescheiden sein? Das war geradezu beängstigend! Genug, Heinrich bewunderte und liebte. Er nannte den „Erbförster" die bedeutendste Schöpfung der Neuzeit." [31])

Und auch Ludwigs zweites Hauptdrama, die „Makkabäer", nennt der Burgtheatergewaltige ein „originales neues Stück, und zwar ein großes und sehr bedeutendes." Trotz seiner großen Schönheiten habe das Stück bei seiner Aufführung in Wien (8. November 1852) in großer Lebensgefahr geschwebt einer höchst gefährlichen Eigenschaft wegen: es habe z w e i Helden! Ursprünglich sei Lea die Heldin des Dramas gewesen, ihr Sohn Judah wachse aber im zweiten Akt, der außerdem zu dem „Grandiosesten, was unsere Dramatik aufzuweisen hat" gehöre, weit über sie hinaus. [32]) Im dritten Akt müsse dann wieder der Versuch gemacht werden, das Interesse des Publikums wieder auf Lea zu lenken, man fange also wieder ganz von vorne an. Dieser „Übelstand" werde noch größer durch die Einleitungsszene für Lea, in der sie wieder an die Spitze des Stückes gestellt werden soll. Zwar sei dieser Auftritt geistvoll gemacht, für die Bühne halte er ihn für äußerst gefährlich! Das Publikum verlange von einem Stück

---

29) Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky, abgedruckt von Stern in Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 319 (vgl. auch Betty Paolis „Gesammelte Aufsätze", S. 179 f., wo die Dichterin dieselbe Motivierung Ludwigs anführt).

30) Laube: Das Burgtheater, S. 148.

31) Ludwig Gabillon: Tagebuchblätter — Briefe — Erinnerungen, 2. Buch, Kapitel 3, S. 154.

32) Laube: Das Burgtheater, S. 203.

vor allem Einheit und Einfachheit, und das fehle gerade den „Makkabäern". Laube schreibt: „Solchergestalt kommt die Teilnahme für Lea nicht wieder in die Höhe, Judah ist in zweite Linie getreten — das Stück hat den Mittelpunkt des Interesses verloren und lahmt dahin. Der vierte Akt gibt Lea die sinnigsten Accente für Schmerz und Leiden. Wir nehmen sie achtungsvoll auf, aber Lea ist noch immer nicht unsere Heldin, und wir meinen deshalb, nicht auf dem Hauptwege zu sein; wir bleiben kühl." [33])

Der letzte Akt endlich bringe die Gewißheit, daß der Gestalt der Lea die ganze Teilnahme gebührt. Das erschütternde Opfer der Mutter, die einen Sohn nach dem anderen in den glühenden Ofen stößt, um dem einen, einzigen Gotte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, „dies erschütternde Opfer, trefflich vom Dichter ausgeführt, gewinnt unsere ganze Hingebung für Lea, und wir scheiden voll Hochachtung von dem groß gedachten dichterischen Werke." Es hätte noch größer sein können, meint Laube, wenn die zwei Helden nicht das Interesse des Zuschauers zersplitterten. Die Aufführung habe die Richtigkeit dieser Auffassung bestätigt. Der zweite Akt sei von großem Erfolg begleitet gewesen, der dritte habe eine völlige Niederlage gebracht: „Die verwirrenden Nachrichten, das jüdische Markten um Worte, der fortwährende Widerspruch — wurden ausgelacht." Die letzten Akte hätten Mühe gehabt, dem Stück notdürftig wieder aufzuhelfen.

Da wegen Erkrankung im Personal das Stück nicht sofort hätte wiederholt werden können, habe er die so gewonnene Zeit benutzt, um die große verwirrende Szene des dritten Aktes zu vereinfachen, und diese Redigierung habe sich dann bei der zweiten Aufführung der „Makkabäer" [34]) glänzend bewährt.

Wenn das Publikum auch nicht wieder gelacht habe, so sei der Erfolg doch noch nicht gesichert gewesen, da der Mißerfolg der ersten Darstellung des Stückes nachgewirkt habe: „Mörderische Stichworte verfolgten es, wie: ‚Die Synagoge auf dem Burgtheater', und wer ist denn glücklicher als der Schauerträger des Publikums, wenn er Unglück berichten kann, wer ist geschäftiger?!" Da sei die Presse dem Stück zu Hilfe gekommen, so daß es notdürftig auf der Bühne gehalten

33) Laube: Das Burgtheater, S. 205.

34) Laube: Das Burgtheater, S. 206 (vgl. über die zweite und die folgenden Aufführungen den Brief Laubes an Teichmann vom 24. November 1852, abgedruckt in der Wiener „Neuen Freien Presse" von Sonntag, 21. April 1901, Nr. 13 166).

werden konnte. „Jeden Spätherbst brachte ich es nach sorgfältigen Proben wieder," berichtet Laube, „und mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die ‚Makkabäer' wurden ein Feststück." [35])

Laubes Stellung zu Ludwig mußte ich eingehender behandeln, da er zu den Wenigen gehört, die sich um den Dichter und sein Werk große Verdienste erworben und durch ihre Bemühungen den Dichter und seine Familie vor der größten Not bewahrt haben. Auch als Laube die Leitung des Burgtheaters niederlegen mußte, vergaß er in seinem neuen Wirkungskreise am Leipziger Theater den inzwischen verstorbenen Dichter nicht. Bereits nach wenigen Monaten seiner Direktionstätigkeit brachte er die „Makkabäer" erfolgreich heraus, und ein 1872 von ihm unternommener Versuch, das Stück am Wiener Stadttheater aufzuführen, scheiterte, nachdem bereits alle Vorbereitungen getroffen waren, daran, daß die Witwe Ludwigs einen Revers für das Burgtheater unterschrieben hatte, der dieser Bühne das alleinige Aufführungsrecht in Wien zusicherte. „Das kleine Kapital war dahin", schreibt Laube, „die Gelegenheit zur Neubelebung des Stückes verdorben." [36])

So hat sich Laube stets für das große Talent Ludwigs, das er mit dem sicheren Blick des Bühnenfachmannes schnell herausgefunden hatte, nach besten Kräften eingesetzt und sich durch anfänglichen Mißerfolg nicht abschrecken lassen, sondern das Publikum zu den von ihm als bedeutend erkannten Dramen herangebildet und erzogen in richtiger Auffassung der Obliegenheiten eines Bühnenleiters. Sein Unternehmen war schließlich von Erfolg gekrönt, auf der Bühne des Burgtheaters konnte man beide Dramen unseres Dichters noch sehen, als sie längst aus dem Repertoire der norddeutschen Bühnen verschwunden waren. Das ist das Verdienst des cholerischen Burgtheatergewaltigen, der manchmal dem von Krankheit und Not gepeinigten thüringischen Dichter neuen Mut und neue Zuversicht eingeflößt hat, wenn er die „kleine Rente", wie er die Tantièmen nannte, dankbar quittierte und sich darüber beklagte, daß seine Stücke wie ein Meteor von den Bühnen Norddeutschlands verschwunden seien. [37]) In einer Beziehung hatte der Hofburgschauspieler Löwe recht, wenn er nach der ersten Wiener Aufführung des „Erbförsters" im Hinblick auf den ihm

35) Laube: Das Burgtheater, S. 206 f. (Eine ähnliche Kritik der „Makkabäer" gibt Laube in seiner Schrift „Das norddeutsche Theater" (S. 141 f.), die ich hier übergehen kann, da sie nichts Neues bringt. Hier sei nur darauf hingewiesen.

36) Laube: Das Wiener Stadttheater, S. 25 f.

37) Laube: Das Burgtheater, S. 207.

persönlich verhaßten Theaterdirektor seine Kollegin Rettich umarmend freudestrahlend jubelte: „Julie, der Kerl liebt, jetzt dauert's nicht lange mehr mit ihm!“ [38]) Es war so, Laube verehrte und liebte den armen Dichter aufrichtig, und daß er diese Liebe durch die Tat immer wieder bewies, dafür gebührt ihm unser Dank.

Gustav Kühne.

Obwohl Kühne das „Junge Deutschland“ in der von ihm herausgegebenen „Europa“ gelegentlich scharf angriff, so pflegt man ihn doch seiner ganzen Einstellung nach dieser literarischen Vereinigung hinzuzurechnen.

Seine Kritiken sind stilistisch gewandt und treffen im allgemeinen den Kern der Sache, nur pflegte er sie meistens anonym in seinem Blatte erscheinen zu lassen, wobei es dann natürlich schwer fällt, Kühne mit Bestimmtheit als ihren Autor zu bezeichnen, zumal auch Ludwig sich nie mit diesen Kritiken auseinandergesetzt hat, wodurch man einen Anhaltspunkt hätte gewinnen können.

Hier muß ich mich auf die mit Gewißheit von Kühne stammenden Rezensionen beschränken, aus denen seine Einstellung zu den beiden Hauptdramen Ludwigs zur Genüge hervorgeht.

Kühne ist ein Kritiker, der sich bemüht, allen neuen literarischen Bestrebungen gerecht zu werden, und so erkannte er denn auch bereitwillig die eigentümliche Begabung des thüringischen Dichters an, ohne allerdings seine Schwächen zu übersehen. Über den „Erbförster“ schrieb er: „Otto Ludwigs ‚Erbförster‘ gab uns wie außerdem nur Hebbel, die Garantie, daß der Geist dieser Zeit noch Anwartschaft auf die Schöpfung der echten Tragödie habe. Er gab uns diese Garantie durch die hohe und zugleich naturgetreue Macht menschlicher Leidenschaft.“ ... „Diese wahrgefühlte große Leidenschaft geben die Götter nur in seltenen Fällen aus dem Schoß der ewig gütigen anspruchslos liebevollen Natur. Und wo sie's geben, da knüpfen sie oft noch Bedingungen daran, welche die Gunst solcher Schicksalsgaben für uns fast wieder zweifelhaft machen.“

So sei es auch bei Otto Ludwig. Vier Akte hindurch bewundere man im „Erbförster“ die „tiefe Fülle ursprünglicher und seltener Schlagkraft, hoher Einfalt, großer Konflikte echter

38) Gabillon: Tagebuchblätter — Briefe — Erinnerungen, Buch 2, Kapitel 3, S. 154.

Menschengestalten.“ Dann komme der Dichter aber und werfe zum Schluß, den er nicht aus seinen Figuren heraus habe gestalten können, den „Nonsens des ganz äußerlichen Zufalls als schließlich entscheidende Schicksalsmacht“ dazwischen. Dadurch werde der menschlich tief und wahr geschlungene Knoten ganz äußerlich gelöst, das Stück ende so „brutal wie ein Naturereignis, das wild und unbegreiflich, aber auch unzurechnungsfähig und fremd vor uns steht.“ Es sei nicht einmal das „antike, das dämonische, von den Göttern verhängte Schicksal“, sondern die „bloße Tücke des leeren Zufalls“, wodurch der Schluß des Stückes herbeigeführt werde. Das gegenwärtige Zeitalter verlange aber endlich den Menschen selbst als Gestalter seines Geschickes.[39])

Um 1856 schreibt er über den Dichter und seinen „Erbförster“: „Die Kritik unseres Blattes hat in Otto Ludwig eine gewisse Größe erkannt, wenigstens eine ungewöhnlich intensive Macht und Gewalt dichterischer Empfindung und Charakterschöpfung.“ Der „Erbförster“ trage unleugbar den Stempel „gewaltiger, freilich auch gewaltsamer poetischer Kraft.“ In diesem Stück habe Ludwig von einer ganz neuen Seite her eine „Sympathie mit der ungeschminkten und vollsaftigen Wahrhaftigkeit jenes dichterischen Realismus“ verraten, den man mit Namen wie Auerbach und Jeremias Gotthelf zu verknüpfen pflege. Mit dem „Erbförster“ schreite eine „mit der ganzen Wucht konkreter Wahrhaftigkeit“ gezeichnete, tief empfundene Charaktergestalt aus dem Volke über die Bretter. Hebbels „Hypertendenzhaftigkeit“ gegenüber habe man bei dem verwandten Naturell in Ludwigs Dramatik gehofft, er werde das deutsche Drama aus den Elementen volkstümlicher Wahrheit und Wirklichkeit heraus verjüngen. Dieser Hoffnung habe aber schon der fatale Ausgang des Dramas widersprochen, der gegen den gesunden Sinn und die künstlerischen Anforderungen dieser Gattung sei.[40])

Einen noch gewaltigeren Entwurf der Tragödie habe der Dichter dann in den „Makkabäern“ gewagt, leider jedoch einen zu großen Anlauf dazu genommen. Man dürfe das Drama natürlich nicht nach der bloßen Lektüre desselben beurteilen, man müsse sich vielmehr nach der „Feuerprobe seiner Aufführung“ richten. Und da werde man die Ermordung des Hohen Priesters Onias hinter der Szene als ein „sehr episches Motiv für die sonst sehr dramatische Belebung der Figuren des ersten Aktes“ empfinden. Fehlerhaft sei auch, daß der

39) F. G. K. in „Europa“ 1853, Nr. 6, S. 45 f. (Ausgabe vom 13. Januar.)
40) K. in „Europa“ 1856, Nr. 34 vom 23. August, S. 995 ff.

Dichter das Motiv einer Neigung Eleazars zu einer Schwester des Syrerkönigs kaum andeute, „so wichtig und dramatisch notwendig es schien, solchen Hebel zum Abfall und Verrat gegenwärtig hinzustellen, um ihn wirksam zu machen."

Wenn das Stück am Ende des zweiten Aktes mit der Erklärung Judahs, die Ludwig erst drei Akte später gibt, schlösse: „König soll ich sein? Nein, euer Priester, Priester des Volkes will ich sein; König ist allein der Herr!", dann, meint Kühne, wäre die Tragödie fertig. Freilich hätten dann die hinter die Szene fallenden Motive als lebendige Faktoren hervortreten müssen und die Intrige wäre aus dem Bereich des Begebenheitlichen in dramatisches Leben herauszudrängen gewesen. Auf diese Weise wäre aber die Tragödie „Judah der Makkabäer" zustande gekommen.

Statt dessen dehne nun der dritte Akt das „Familiengemälde" zu „Situationen eines Völkerbildes" aus, die in ihrer Massenentwicklung viel besser in die Oper paßten. Der dramatische Faden der Dichtung werde von einem Gewühl von Begebenheiten verschlungen, eine Episode des Völkergemäldes folge auf die andere, und wenn die Situationsmalerei dieser Szenen in Einzelheiten auch reich und sehr schön sei, so komme nach dem Höhepunkt am Ende des zweiten Aktes kein neuer Aufschwung mehr zustande.

Ludwig habe sich selbst überbieten wollen, die drei letzten Akte böten Stoff genug zu einem zweiten Drama „Lea die Makkabäerin". Aber selbst mit dieser großen „Medeenartigen Gestalt" gelinge es nicht, den Helden der ersten beiden Akte, Judah, zu überbieten oder auch nur zu verdrängen, und so erlahme die Dichtung „an der überladenen Pracht und Masse ihres Stoffes." [41])

Eine Ergänzug zu dieser Rezension bietet eine spätere Besprechung der „Makkabäer", in der Kühne darauf hinweist, Ludwig habe mit dieser Tragödie dem Realismus „neue ideelle Berechtigungen in historischen Gestalten" erobern wollen und sei von der Prosa zum Verse übergegangen. Darin könne man aber keinen Fortschritt sehen, denn der Jambus des Dichters habe „etwas Polterndes, etwas Zerhacktes" im Gegensatz zu seiner Prosa, die „zugleich gediegen und geschmeidig, bedeutsam und anmutig" sei. [42])

---

41) F. G. K. in „Europa" 1853, Nr. 6 vom 13. Januar, S. 46 f.
42) K. in „Europa" 1856, Nr. 34 vom 23. August, S. 997.

Hermann Marggraff.

Als Herausgeber einer Reihe von Zeitschriften, zuletzt der „Blätter für literarische Unterhaltung", übte Marggraff, der im Gefolge des Jungen Deutschland auftaucht, in kritischer Beziehung einen nicht unbeträchtlichen Einfluß aus, so daß er als letzter bedeutender Vertreter dieser literarischen Richtung hier zu würdigen ist.

In seinem eben erwähnten Organ hat er sich mit Ludwigs „Erbförster" eingehend auseinandergesetzt. Die wiederholte Lektüre dieses Dramas habe „gemischte Gefühle" in ihm erweckt. Wenn er auch die „gedrungene, knappe und doch erschöpfende Charakteristik, die unerbittliche Konsequenz in der dramatischen Steigerung, die markige, aller unnötigen Phraseologie und alles Floskelwesens entkleidete, freilich auch an den jetzt grassierenden Dorfnovellenstil etwas stark erinnernde Sprache und das deutsche Gepräge des Trauerspiels" auf das wärmste anerkenne, so sei er doch nicht zu einer Überschätzung des Stückes geneigt. Es spiele nicht im „reinen Äther der Poesie", sondern in einer schwülen und schwer lastenden Atmosphäre des scharf kombinierenden Verstandes, und das sei ein großer Mangel des Dramas. Die in ihm waltende Gerechtigkeit sei weder eine poetische noch überhaupt eine Gerechtigkeit, denn sie lasse zu, daß das Glück einer schuldlosen Familie durch „bloße zufällige Eigensinnigkeiten und eigensinnige Zufälle und durch Mißverständnisse mancherlei Art" zerstört werde.

Es sei nicht zu leugnen, daß etwas derartiges im menschlichen Leben vorkomme, die Poesie aber sollte sich von solchen „Abnormitäten" fern halten.

Die Gerechtigkeit müsse uns in einer Tragödie als eine „ernste, würdige, Ehrfurcht erweckende Göttin" erscheinen; der im „Erbförster" eine große Rolle spielende Zufall sei aber ein „häßlicher, bösartiger Kobold, gegen dessen unvorhergesehene Streiche wir keine Waffen haben."

Der mehr oder weniger blinde Zufall hänge wie ein niederdrückendes Fatum über dem Ganzen und trete an die Stelle der freien Menschentat, die ihr Schicksal aus sich selbst heraus gestaltet, der Zufall mache die Effekte im Stück, und trotz der deutschen Anschauungs- und Darstellungsweise des Dichters klinge sein Stück in dieser Beziehung gar sehr an die französische Zufallsdramatik an. Der Dichter könne nun zwar einwenden, der Förster richte sich und andere durch seinen Eigensinn zugrunde, und der Zufall sei nur da, um die Strafe

an ihm zu vollziehen, aber dagegen müsse man einwenden, daß die Härte dieser Strafe, die Tötung der eigenen geliebten Tochter und der Ruin zweier glücklicher Familien, in keinem Verhältnis stehe zu dem einem menschenfreundlichen Herzen entspringenden Eigensinn. Und wieder sei es ein eigentümlicher Zufall, daß Stein mit demselben Eigensinn behaftet sei wie sein Förster, wodurch der tragische Konflikt ja überhaupt erst ermöglicht werde, und geradeso unglaublich sei, daß ausgerechnet am Verlobungstage der Kinder der alte Streit wieder ausbricht, und daß Stein, nachdem der erste Zornesrausch verflogen, auf der Absetzung des Försters bestehe. Dadurch werde der Konflikt nur noch unwahrscheinlicher.

Auch die Charakteristik der einzelnen Figuren erscheint dem Kritiker nicht einwandfrei. Es fehle ihr nicht an mächtigen Zügen, wohl aber an der Entwicklung, und so ist seiner Ansicht nach der „Erbförster" ein Charakterstück, „in welchem die Charaktere sozusagen mit der Tür ins Haus fallen", von Anfang an stehen sie fertig da: „die Männer sind hart, knorrig und eigensinnig und doch ohne wahre Charaktergröße. die Frauen weich, zart, sanft und sentimental." Wenn auch dieser Gegensatz auf der Bühne durchaus vorherrsche, so entspreche er doch nicht ganz dem Leben: „Gerade in den Stände, welche der Verfasser schildert, gibt es auch harte, starkbeherzte Weibernaturen, die ein Wort mit dreinzureden und, wenn es darauf ankommt, auch kräftig zu handeln wissen." Statt dessen jammere die Försterin: „Und ich so ganz allein in dem einsamen Jägerhaus mitten im Wald und so tief in der Nacht!" So könne wohl eine zimperliche Stadtjungfer sprechen, die zum erstenmal in solcher Waldeinsamkeit sich aufhalten muß, aber nimmermehr eine Förstersfrau, „die schon ein Vierteljahrhundert und mehr in diesem Hause zugebracht hat." [43])

Auch die Tendenz des Dramas sei außerordentlich dürftig, wenn damit nur ausgesprochen sein solle, daß der einzelne Mensch sich nicht einfallen lassen solle, sich selbst zum Richter aufzuwerfen. Diese an sich nicht unrichtige Tendenz stehe aber im Widerspruch mit den Ansichten des Verfassers, „der dem Erbförster so beredte Worte gegen die jetzige Rechtspraxis in den Mund legt."

---

43) Dem gegenüber bemerkt Werner Isch in sr. Diss. „Otto Ludwigs ‚Erbförster" (Bern 1918) S. 101: „Passiv, duldend verhalten sich naturgemäß die Frauen. Es wirkt dies wie eine wohltätige Abwechslung zum allzugestümen Wesen der erwähnten Charaktere. Auch das ist wieder ein Kontrast, der Stimmung und Gehalt ins Stück bringt." Das ist eine meines Erachtens wohl zu erwägende Auffassung, weshalb ich sie hier anführe.

Trotz der genauen Hervorhebung der Mängel des Dramas sagt Marggraff, er verkenne dabei durchaus nicht „die einzelnen großen Schönheiten", die der Verfasser auf seinem Wege biete, wenn ihm dieser Weg selbst auch falsch zu sein scheine.[44])

Dieses Zugeständnis wiederholt der Kritiker vier Jahre später noch einmal, wenn er sagt, der „Erbförster" leide zwar an einer „zu raffinierten Berechnung", die sogar den täppischen Zufall zum dramatischen Faktor erhebe, aber die Charaktere seien mit Ausnahme der weiblichen energisch und wahr gezeichnet, die Sprache besitze volle dramatische Schlagkraft, der Gang der Handlung sei lebendig und die Situationen verständen zu packen."[45])

Eine eingehende Rezension der „Makkabäer" aus der Feder Marggraffs fand ich nicht, er erklärt nur einmal im Zusammenhang mit anderen geschichtlichen Dramen den Erfolg des Dramas aus der vom Dichter vorgenommenen Stoffwahl. Den Anschauungen der Goethe-Schillerschen Periode sei man schon zu weit entrückt, das Geschichtsdrama errege Langeweile, und Dichter wie Mosen und Prutz, die damit ihr Glück versucht hätten, seien nicht durchgedrungen.

Marggraff meint deshalb: „Wollen unsere Bühnendichter einen höheren idealen Schwung nehmen und trotzdem reüssieren, so müssen sie ihre Stoffe aus dem Leben und Leiden, dem Glauben und Zweifeln, dem Kämpfen und Siegen des Judentums und aus dem Alten Testament entnehmen; dahin gehören Gutzkows „Uriel Acosta", Hebbels „Judith", Mosenthals „Deborah", Ludwigs „Makkabäer" . . . „Diese haben unter allen Umständen ein Publikum so gut wie die vielen Romane, die dem jüdischen Leben entlehnt sind."[46])

In seinen „Blättern für literarische Unterhaltung"[47]) macht Hermann Marggraff auf ein Urteil des Plateniden Minckwitz, der in Leipzig dem Kreise Ludwigs angehört hatte, aufmerksam, das so unverständig ist, wie ich sonst kaum eine Kritik über das Schaffen unseres Dichters gefunden habe. Ich kann mir nicht versagen, diese in dem „Neuhochdeutschen Parnaß" von Minckwitz verzeichnete Besprechung hier anzuführen. Nach Minckwitz ist Otto Ludwig „ein dramatischer Dichter von vorzüglicher Begabung, aber ohne zureichenden

---

44) Marggraff in den Blättern für literarische Unterhaltung 1854, Nr. 11 vom 9. März, S. 189 f.

45) Marggraff in den Bl. f. lit. Unterhaltung 1858, Nr. 8 vom 18. Februar, S. 138.

46) Marggraff in den Bl. f. lit. Unterhaltung 1854, Nr. 11 vom 9. März, S 191.

47) Nr. 3 vom 17. Januar 1861, S. 308.

Kunstgeschmack", der „nebenbei auch auf novellistischem Gebiete tätig" gewesen sei. Bei den Vorzügen seiner Detailmalerei fehle ihm „ein klarer Sinn für das Schöne und eine größere Läuterung des Geschmacks." Seine Phantasie sei nicht gezügelt „durch das Gegengewicht eines scharfurteilenden Verstandes." (!!) Ludwig verschmähe nicht einmal das Unschöne, sobald er sich eine drastische Wirkung davon verspreche, greife er zu einer „übertriebenen Färbung" und werde nicht selten schwülstig. Seine Prosa bestätige diese Ansicht auf das einleuchtendste.

Auch in seinen Dramen, die einer echt poetischen Quelle entstammten, überwiege dieses Unschöne. Die Ausdrucksweise des Dichters arte bis zur „unnatürlichen Gedankenhascherei" aus, und er bevorzuge „das Grause um des Effekts willen", ein Vorwurf, der dem Dramatiker ja auch von anderen Kritikern gemacht worden ist und der nicht unberechtigt erscheint.

Minckwitz fährt fort, so könne man in den „Makkabäern" zuschauen, „wie im Hintergrund der Bühne drei Kinder nacheinander in einem glühenden Feuerofen langsam verbrannt werden!" „Es ist nur schade", meint Minckwitz, und damit treibt er die Geschmacklosigkeit seiner unvernünftigen Kritik auf die Spitze, „daß der Dichter nicht auf den Gedanken gekommen ist, das Verlangen anzudeuten: es sollten während des grausamen Henkerspieles gebratene Äpfel unter die Zuschauer ausgeworfen werden, damit diese sich den mörderischen Vorgang desto nachdrücklicher und handgreiflicher versinnlichen möchten." [48])

Daß ein Kommentar zu dieser Beurteilung überflüssig ist, das hat auch Marggraff empfunden, der diese und andere Kritiken von Minckwitz rein schlagwortartig unter der Überschrift „Proben neuhochdeutscher Kritik" anführt. Unser Dichter aber kann durch diese harte Beurteilung seines Schaffens nicht getroffen werden, ein Kritiker, der ihm und seinem ernsten Streben „zureichenden Kunstgeschmack" und „klaren Sinn für das Schöne" absprechen will, der seinen großen Mitstreiter Hebbel einen „Lyriker und Dramatiker ohne klassische Bedeutung" [49]) nennt, wird niemals Anspruch darauf machen können, ernst genommen zu werden.

48) Minckwitz: Der neuhochdeutsche Parnaß, S. 563 ff.
49) Minckwitz: Der neuhochdeutsche Parnaß, S. 308.

C) Die politischen Lyriker.

Die Vertreter der politischen Lyrik, deren kritische Stellungnahme zu Otto Ludwigs Schaffen ich im folgenden auseinandersetzen werde, rühmten sich einer noch schärferen, zielbewußteren Tendenz als die jungdeutsche publizistische Belletristik, ohne indes auf künstlerische Form zu verzichten.

Ludwigs jeglicher Tendenz abholde literarische Einstellung mußte ihn naturgemäß auch zur Ablehnung der leidenschaftlichen Rhetorik der politischen Poesie drängen, obwohl seine eigenen Gedichte aus dem Jahre 1848 beweisen, daß er wahrer, von echter Leidenschaft und tiefem vaterländischen Gefühl durchglühter Dichtung dieser Art das Lebensrecht nicht absprach. Was ihn in die schärfste Opposition zu der Hohlheit der Tendenzliteratur trieb, das war „die flache Vermessenheit, mit der man die Dichtung ihres natürlichen Bodens, ihrer Wurzeln beraubte und für alle erdenklichen, außerhalb der Kunst liegenden Zwecke die Formen der Kunst mißbrauchte.“ [50])

Sein Abscheu gegen diese tendenziöse Verwendung der ihm so hoch stehenden Kunst diktierte ihm denn auch harte Worte gegen die politische Lyrik. In dem schon erwähnten Briefe an seinen Freund Schaller vom Anfang 1848, in dem er sich eingehend mit den damals herrschenden literarischen Hauptströmungen beschäftigt, schreibt er über die politische Tendenzdichtung: „Die Literatur ist wirklich ein Markt geworden. Und es macht sich nur komisch, wenn unsere Freiheitsdichter sich wie eine Art Märtyrer darstellen, als gingen sie in den Tod. Das Heldentum ohne Gefahr ist etwas Lächerliches. Der Dichter, der nicht mit in das Modehorn bläst, der ist ein Märtyrer heutzutag, denn von ihm kauft kein Verleger etwas. Diese Freiheitsgöttin thront auf dem Geldsacke der Buchhändler, die jetzt alle ‚in Liberalismus‘ machen; dieser Liberalismus ist eine Ware. Und das Publikum? — Teils lassen sie sich durch diese Komödianterei blenden (die etwas Unsittliches hat, wenn sie nicht durch und durch unsittlich ist), teils denken die Leute heutzutage von der Literatur eben wie von ihren eignen Geschäften, und warum sollen die Poeten nicht machen wie sie selbst?“ „Und das soll eine Zeit des Fortschritts sein? Warum nicht. Im Worte Fortschritt liegt's nicht, daß man gerade die Richtung zum Bessern eingeschlagen haben muß. Mir scheint unser Zeitalter ein überschnell alterndes.“ [51])

50) Stern: Biographie, S. 258.
51) Stern: Biographie, S. 257.

Für meine Arbeit kommen nur die Männer dieser Gruppe in Betracht, die auch eine wirksame kritische Tätigkeit entfaltet haben, also Prutz, Dingelstedt und Gottschall. Trotz des gemeinsamen Lagers, dem sie angehören, ist ihre Beurteilung Ludwigs eine ganz verschiedene, wie ich im einzelnen zeigen werde. Als bedeutendes Talent müssen sie alle den Dichter des „Erbförsters" und der „Makkabäer" anerkennen, wenn sie auch sonst sehr viel an ihm zu tadeln finden.

Robert Prutz.

Prutz, Professor der Literaturgeschichte in Halle, übte seine kritische Tätigkeit vor allem in dem von ihm herausgegebenen „Deutschen Museum" aus. Da ich in den in Betracht kommenden Jahrgängen dieser Zeitschrift keine von ihm signierte Kritik unseres Dichters fand und andere Rezensionen nicht mit Bestimmtheit ihm zuschreiben konnte, zumal auch Ludwig nur einmal in den Gesprächen mit Lewinsky sich gegen einen Tadel des Kritikers verteidigt, ohne daß dadurch ein Anhaltspunkt dafür gegeben wäre, daß dieser Vorwurf einer schriftlichen Beurteilung entstammt, muß ich eine andere Quelle heranziehen, seine Literaturgeschichte von 1859.

In diesem Werk nennt er in dem Kapitel „Das Drama der Gegenwart" den thüringischen Dichter „vielleicht das bedeutendste unter den jüngeren Talenten", von denen bisher noch keines allgemeinere Anerkennung gefunden habe. Der „Erbförster" und die „Makkabäer" seien zweifellos „Stücke von großer dramatischer Kraft, aber bereits zu sehr angesteckt von Hebbelscher Verschrobenheit, als daß sie Zugang zu den Herzen der Nation finden könnten." [52])

Gegen einen anderen von Prutz dem Dichter gemachten Vorwurf, daß nämlich die Marie im „Erbförster" ein zu unbedeutendes Ding sei, verteidigt sich Ludwig in den Gesprächen mit Lewinsky, wenn er dem Freunde sagte: „Ja, sie soll ja nicht bedeutend sein, ich will ja das Interesse des Zuschauers auf den Förster konzentrieren, und habe also daran vollkommen recht getan." [53])

Ein ganz anderes, bei weitem anerkennenderes Werturteil über Ludwig und seinen „Erbförster" fällt der nächste Kritiker der von mir behandelten Richtung, dem ich mich jetzt zuwende.

---

52) Prutz in der „Deutschen Literatur der Gegenwart", Bd. 2, S. 280.

53) Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky, abgedruckt von Stern in Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 294.

Franz Dingelstedt.

Dingelstedts erste Besprechung des „Erbförsters“ erschien 1850 in der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Er schrieb dort, Ludwigs Waldtragödie habe augenscheinlich den besten Schuß in dem letzten Preisschießen auf dem deutschen Theater getan und habe sogar über die geschichtlichen Dramen gesiegt. Gegen diesen Erfolg sei ebensowenig etwas einzuwenden, wie gegen die geistreiche Kritik, mit welcher die Dresdener Korrespondenz der Allgemeinen Zeitung das Stück eingeführt habe.[54]) Er sehe aber das Verdienst des Dramas viel mehr in „glücklicher Behandlung des Details und in geschickter Führung einzelner Szenen“ als in der „Naturwüchsigkeit“ des jungen Talents, in der „Ursprünglichkeit“ seiner Erfindung und Charakteristik, in dem vielgerühmten „Waldduft“.

Seiner Ansicht nach halte es eine „haarscharf gezogene Mitte“ zwischen zwei überwundenen Gattungen, der fatalistischen Tragödie und dem Familienstück, glücklich ein. Bei näherer Betrachtung erkenne man in den so neu anmutenden Gestalten des Stückes lauter gute Bekannte, nämlich „Iffländliche Jäger mit Houwaldigen Schicksalen, die lieben lebendigen Grünröcke in den dunklen Faltenwurf des Zufalls eingewickelt“, wodurch jedoch die Bedeutung des Stückes keineswegs herabgesetzt werden solle. Auf der Bühne werde ein „so zweifelloses Talent“, wie es der „Erbförster“ bekunde, sehr willkommen sein, und dem deutschen Publikum werde die Waldtragödie um so mehr zusagen, weil es an zwei seiner geheimsten Neigungen anknüpfe, „an das angenehme Grauen vor dem grauen Fatum und an das innerliche Wohlgefallen an häuslichen Innerlichkeiten.“ [55])

Als aber der „Erbförster“ bei Theaterleitungen und Publikum durchaus nicht den ihm von Dingelstedt prophezeiten Anklang fand, zunächst wenigstens nicht, da ergriff er ungeduldig noch einmal das Wort für Ludwigs Drama und

54) In der Beilage zu Nr. 72 der Allg. Ztg. von Mittwoch, 13. März 1850, S. 1145 f. hatte der Dresdener Advokat Peschel das Stück als „weiteren Fortschritt“ in der Richtung zum nationalen Drama bezeichnet, obschon „Starrköpfigkeit“ und „Zufall“ weder einen dramatischen Knoten schürzen noch auflösen dürften. Der Konflikt liege aber tiefer, nämlich in dem Widerstreit des eingeborenen Rechtsgefühles mit dem positiven Rechte. Wenn auch der Eindruck des Stückes „graß, furchtbar graß und ohne die erlösende Erhebung“ sei, könne man die von frischem Tannengeruch durchzogene Waldtragödie als gesunde, derbe Kost gar nicht freudig genug begrüßen in einer Zeit der Sentimentalitäten.

55) Fr. D. in der Allg. Ztg. 1850, Beilage zu Nr. 132 von Sonntag, 12. Mai, S. 2 107.

schalt auf die Theaterleitungen, die das Werk noch nicht aufgeführt hatten.

„Es gibt Mächte," schrieb Dingelstedt, „an denen jede Revolution zu Schanden wird; so die ‚finstern' Mächte, unter denen unser Schauspiel steht. Da ist im vorigen Winter über den kalten, leeren Häusern ein echter Stern aufgegangen, ein junges Talent, der Pflege so würdig, wie bedürftig: die ‚Waldtragödie!' Wohin verlief er sich? Dresden, Wien, München, Karlsruhe: das sind die einzigen namhaften Bühnen, die ihre Schuldigkeit, ja doch, nur ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit an ihm getan. Böcke schießen, das können sie alle; für einen honorigen ‚Erbförster' aber, der seinen Weg machen will, sind alle Wege Holzwege." [56])

Aber Dingelstedt trat nicht nur mit der Feder für Ludwigs Dichtertalent ein, als Intendant der Münchner Hofbühne brachte er am 8. August 1851 den „Erbförster" wieder auf die Bretter, und da im Jahre vorher die Aufführung des Stückes an der Darstelung der Hauptrolle gescheitert war, gewann er den berühmten Erbförsterdarsteller Grunert vom Stuttgarter Hoftheater als Gast. Und durch Grunerts große Kunst wurde die Aufführung ein schöner Erfolg für das Stück und seinen Verfasser. [57])

1855 brachte er dann auch die „Makkabäer" in München zum erstenmal heraus, und während seiner Intendantentätigkeit am Wiener Hofburgtheater (1867—1881) führte er den „Erbförster" und die „Makkabäer" immer wieder auf [58]) und setzte so die Bemühungen seines Vorgängers Laube, die beiden Hauptdramen unseres Dichters zu Repertoirestücken zu machen, erfolgreich fort. Dingelstedts nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst ist es, in der ersten Zeit des Hervortretens Ludwigs an die Öffentlichkeit für den seiner Meinung nach nicht genug gewürdigten Dichter in der Presse geworben und während seiner Wiener Intendantentätigkeit die Hauptdramen Ludwigs auf dem Repertoir des Burgtheaters gehalten zu haben, als ihr Verfasser in Norddeutschland bereits fast in Vergessenheit geraten war.

---

56) Fr. D. in der Augsburger Allg. Ztg. 1850, Beilage zu Nr. 207 von Freitag, 26. Juli, S. 3306 .

57) vgl. Grunerts Bericht an Ludwig in seinem Brief an den Dichter, den Heydrich im 1. Bd. der „Nachlaßschriften", S. 79, abdruckt.

58) vgl. Wlassack: Chronik des Burgtheaters, Register S. 302 und 313. Ob die Rezension der „Makkabäer" in Nr. 14 der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 14. Januar 1853 aus der Feder Dingelstedts stammt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, obwohl u. a. dafür spricht, daß Hebbel diese Kritik in einem Brief an Dingelstedt vom 18. Januar 1853 erwähnt. (Vgl. Hebbels Briefe, Bd. 5, Nr. 429, S. 94.)

Rudolf Gottschall.

In seiner „Deutschen Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ hat sich Gottschall eingehend mit Ludwig beschäftigt. Das Interesse für den Dichter erklärt er als eine Folge der erfolgreichen Aufführungen seines „Erbförsters“ und der Protektion eines Teiles der Kritik, „deren meist abfällige Urteile über andere Produktionen ihr ein doppeltes Gewicht gaben, wenn sie zur Abwechslung einmal die Miene annahm, ein kritisches Patronatsrecht auszuüben.“

Gemeint waren vor allem die „Grenzboten“, was eine spätere Formulierung desselben Gedankens deutlich erkennen läßt. Gottschall sagt da von dem „Erbförster“ und den „Makkabäern“: „Daß diese Werke, die trotz aller ursprünglichen Begabung doch einer dramatischen Richtung angehörten, welche von Haus aus auf Popularität verzichten muß, gleichwohl bald dem Dichter einen Namen und eine Stellung in der Literatur verschaffen, verdankt er der eifrigen Teilnahme, welche das Organ Julian Schmidts und Gustav Freytags: ‚Die Grenzboten‘, ihnen zuwendete, ein Organ, welches damals in Sachen literarischer Kritik das große Wort führte, und je abfälliger seine Beurteilung anerkannter Dichter und Schriftsteller war, desto mehr Aufsehen erregte, wenn es einmal einen Schützling mit wohlwollenden Mienen oder sogar mit kritischem Trompetertusch in die Literatur einführte.“ [59])

Immerhin muß doch auch Gottschall zugeben, daß nicht nur die Presse Ludwig zum Dichter stempelte, sondern daß er ein wirklicher Dichter war. Der Kritiker gesteht dem Verfasser des „Erbförsters“ und der „Makkabäer“ „dramatische Gestaltungskraft“, seiner Sprache „Nerv und Mark“, seinen Tragödien selbst „Leben und Spannung“ zu. Ein weiterer Vorzug des Dichters sei, daß er von allen Autoren seiner Richtung am meisten Rücksicht auf die Anforderungen der praktischen Bühne nehme. Eine von Hebbel stammende Vorliebe für das Bizarre sei im „Erbförster“ auf eine sich selbst parodierende Spitze getrieben. So entstehe denn „ein Konglomerat absurder Gräuel, hervorgegangen aus der barocken dramatischen Großmannssucht, an welcher auch Hebbel leidet.“ In der Charakteristik strebe man nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit, entferne sich aber in der Komposition wieder davon, indem man in sie „ein Ausnahmeproblem grillenhaft verwebt“. Der Ausgangspunkt der Tragödie sei nicht das gekränkte und verletzte Rechtsgefühl des Försters, sondern sein Eigensinn,

59) Gottschall: Porträts und Studien, Bd. 5, S. 270.

seine fixe Idee. Der Zuschauer habe stets das Gefühl, daß Ulrich sich diese Marotte gar nicht in den Kopf setzen könne, denn jeder Mensch, „der nicht gerade unter den Südseeinsulanern und Hottentotten lebt", müsse wissen, daß ein Privatbeamter jederzeit von seiner Herrschaft abgesetzt werden kann. Wer das absolut nicht begreifen könne, sei eben ein Sonderling, und man könne in der Tragödie kein Mitgefühl für Menschen aufbringen, „die an einem offenbaren Gehirnfehler leiden". Solche Charaktere gehörten eben nur ins Schauspiel oder in die Komödie. Die neue paradoxe Dramatik Hebbels und seiner Schüler gefalle sich aber gerade darin, die Konflikte in solche „bizarre Ausnahmecharaktere" zu verlegen, in denen die Prinzipien erstarrt seien. Hinzu komme dann noch die „bunteste Zufallswirtschaft und ein wahrer Hagelschauer von Mißverständnissen, der ein als Lustspiel beginnendes Stück zur Tragödie niederregnet". Der Anfang mit seiner „Lustspielatmosphäre Kotzebues und Ifflands" lasse nicht das Geringste von dem grausigen Ausgang ahnen. Und wenn man alle die Zufälle der „tragischen comedy of errors" aus der fixen Idee des Försters oder dem Konflikt zwischen Rechtsgefühl und dem geschriebenen Recht herleiten wolle, dann müsse man auch das Ei der Leda für den Trojanischen Krieg veranwortlich machen.

Alle diese kriminalrechtlichen Mißverständnisse, „dies ganze tragische Blindekuhspiel", sei doch nur komisch und erinnere an die Verwicklungen von Kotzebues „Rehbock", wo auch der Schulmeister den eigenen Esel statt des Rehbocks erschießt. Nach diesem sehr unpassenden Vergleich meint Gottschall, diese Übersicht erweise doch jedenfalls, daß wenig Grund vorhanden gewesen, diese Tragödie als das Werk eines dramatischen Messias auszuläuten: „Denn ein Talent, das bei aller Kraft mit scharfen Zügen zu charakterisieren, mit einer so extravaganten Komposition voll mörderischen Unsinns beginnt, verriet zunächst wenig Neigung und Geschick, den rechten Weg der einfachen Größe zu betreten ,der allein der Nation zum Heile gereichen kann." [60])

Diese Kritik Gottschalls gehört zu den abfälligsten und einseitigsten aller Beurteilungen Ludwigschen Schaffens und reiht sich in dieser Beziehung der unvernünftigen Beurteilung des sonst klugen Hettner würdig an. Gottschall mag selbst empfunden haben, daß er weit über das Ziel hinausgeschossen sei, als ihm die Tatsache, daß der „Erbförster" sich lange auf

60) Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, S. 374—378.

der Bühne hielt, bewies, daß seine Ansicht durchaus nicht den Anschauungen des Publikums entsprach. So änderte er denn den Schluß seiner Besprechung von der 6. Auflage der nunmehr unter dem Titel „Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts" erscheinenden Literaturgeschichte an um, und schrieb etwas gemäßigter: „Trotz dieser kriminalrechtlichen Mißverständnisse und des tragischen Blindekuhspiels ist doch ein Moment starker Spannung in dem Stücke, und die Titelrolle bewährte sich als eine interessante Aufgabe für Charakterdarsteller, welche mit Vorliebe abnorme Helden spielen, wie hier den in ein dumpfes Gefühlsleben gebannten und daraus seinen Entschluß schöpfenden Sohn des Waldes." [61])

Auch die „Makkabäer" bieten seiner Ansicht nach in ihren vielen Freskobildern kein wahrhaft dramatisches Interesse. Zum Teil liege das an dem ungünstigen Stoffe, an dem auch Zacharias Werner schon gescheitert sei. Der jüdische Heroismus sei eben für unsere Begriffe vom Judentum eine Anomalie. Für Schilderungen von Patriotismus, Heroismus oder der Begeisterung für Ideen hätte der Dichter keine Vorlagen aus den biblischen Apokryphen heranziehen brauchen, es gäbe derartige Stoffe genug, die unserer Zeit näher lägen. [62])

Man frage sich ratlos, wer denn nun eigentlich der Hauptheld des Stückes sei. Judah und Eleazar schieden von vornherein aus, denn der erste entwickle wohl Tapferkeit und Talent, aber er gerate in keine tragische Kollision und halte noch friedlich die Schlußrede an den Leichen der Seinen. Und der andere spiele als Überläufer eine allzu klägliche Rolle, „die durch die schwach motivierte und offenbar aus dem Charakter herausfallende, heroische Schlußwendung nicht verbessert wird."

Die Komposition des Ganzen sei episch und ohne durchgehenden Faden, die Schlußszenen mit der „schrecklichen tragischen Heizung" haben einen für Gottschalls Empfinden zu melodramatischen Effektanstrich. So leuchte Ludwigs Talent nur aus Einzelheiten hervor, aus Zügen, die der Hebbel-Grabbeschen Richtung angehörten. Vorzüge der Dichtung seien „die Schlaglichter einer markigen Charakteristik und

---

61) Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, S. 319.

62) Diesen Gedanken betont eine unsignierte Rezension der „Makkabäer" in Nr. 52 der „Blätter für literarische Unterhaltung" vom 28. Dezember 1854, S. 945 f. noch bei weitem schärfer, wenn der Rezensent bei aller Anerkennung der Schönheiten des Stückes zum Schluß dem Dichter zuruft: „Ans Vaterland, ans teure schließ' dich an, das halte fest mit deinem ganzen Herzen. Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft."

eine kühne, oft frappante Bildlichkeit des Ausdruckes, die Energie des dramatischen Stiles". Neben „durchschlagenden metaphorischen Ausdrücken" finde man freilich „ebenso schwülstige und schwierige, wie manirierte und bizarre Wendungen", wie denn überhaupt eine „moderne Shakespeareomanie" die Klippe der ganzen von Ludwig vertretenen Richtung sei.[63])

Auch dieses Drama erschien ihm später in wesentlich günstigerem Lichte. In seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts hält er es für bei weitem gelungener als den „Erbförster". Wenn auch die epische Zerflossenheit den energischen Fortgang der Handlung störe und das dramatische Heldentum nicht von einem einzigen, sondern mindestens zwei Helden, Lea und Judah, vertreten werde,[64]) so zeige sich doch in der Anlage „ein Sinn für große dramatische Linienführung", in der Gestaltung „eine markige Kraft der Charakteristik". In einzelnen Situationen gewinne die Handlung große dramatische Prägnanz, wie namentlich in jener Szene, in welcher Judah das Götzenbild zertrümmert und seine Stammesgenossen zum Kampf gegen die Syrer aufruft. „Das ist der Aufstand der Makkabäer", sagt Gottschall, „in dramatischer Frakturschrift ein bewegtes Tableau, welches zugleich den Höhepunkt der Handlung kennzeichnet."

Nach den von ihm gemeinsam mit Freytag in der „Poetik" festgestellten Regeln dramatischer Technik gehöre der Höhepunkt des Dramas an den Schluß des dritten Aktes. In Ludwigs Trauerspiel stehe er aber bereits am Schluß des zweiten, und es sei interessant zu sehen, wie diese Verschiebung auf den Bau des Stückes ungünstig wirke. Der dritte und vierte Akt sei nämlich „matt und zerfahren", die Darstellung der Gegenbewegung zersplittere sich in eine Menge von Einzelzüge. Hätte Ludwig sich an die Regeln gehalten, so wäre man ermüdet bei dem fünften Akt angekommen, dessen Katastrophe stets einer „markerschütternden Wirkung" gewiß sei. Zugleich bringe die Rückkehr des abgefallenen Eleazar zu den Seinen einen „durchaus sympatischen Zug" in die Handlung,

---

63) Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, S. 378 ff.

64) vgl. dazu Minor in „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern" über Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer" (S. 97): „Die Mutter der Makkabäer" leidet an demselben Grundfehler, welcher Otto Ludwigs Drama anhaftet: an der Teilung des Interesses, welches durch die vielen Helden entsteht. Es mangelt an einem eigentlichen Helden, auch Judas der Makkabäer und Salome, die Mutter der Makkabäer, sind es nicht. Alle Söhne sind Helden und Märtyrer, d. h. passive Helden: und das ist ein zweiter Fehler."

unterbreche den einförmigen Kampf um Leben und Tod durch ein neues Motiv und wirke erhebend dadurch, daß ein verlorener Charakter für unsere Teilnahme wiedergewonnen werde. [65])

Gottschall hat also nicht nur kein Wort des Tadels mehr für die „schwach motivierte" Schlußwendung, er findet sie jetzt sogar „erhebend"!

Eingehend hat er sich auch mit Ludwigs eigenartiger Schaffensweise auseinandergesetzt, worüber ich auch noch einige Worte sagen muß. Gottschall sieht in dem Dichter das „Gesamtbild einer ursprünglichen dichterischen Kraft, veranlagt für das Große und Erschütternde, aber beeinträchtigt durch nervöse Überreizung, durch Mißtrauen gegen das eigene Schaffen und durch fortwährende Grübeleien über die eigenen Charaktere und Situationen im Sinne einer verkehrten Richtung auf das charakteristisch Überladene und psychologisch Abnorme."

Seine Intuition sei nicht die reine und sichere des Genies gewesen, die Visionen des Traumlebens hätten sie verfälscht. „Der Somnambulismus überwog die poetische Schöpfungskraft," sagt Gottschall, „die Erscheinung trat bei ihm oft an die Stelle der Gestalt."

Die Aufschlüsse, die Ludwig selbst über die Art und Weise seines dichterischen Schaffens gibt, erinnern den Kritiker an ähnliche somnambule Prozesse, „wie sie der Prophet von Poughkeepsie, Jackson Davis, in den Offenbarungen seiner höheren Magie gibt." Der dichterische Prozeß, wie ihn Ludwig schildert, mache nicht den Eindruck einer normalen künstlerischen Produktion, wie sie aus dem schönen Bündnis von Begeisterung und Besonnenheit hervorgehe. „Statt der Begeisterung sehen wir somnambule Intuition", meint Gottschall, und die Besonnenheit zeige sich als eine peinliche Reflexion, welche die Gesetze des Schaffens umkehre, mindestens aber ihre innere Einheit zerreiße. [66])

---

65) Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, S. 319 ff. (Fast wörtlich wieder abgedruckt in „Porträts und Studien", Bd. 5, S. 287 ff.)

In der von Gottschall herausgegebenen Monatsschrift „Unsere Zeit" von 1865, Neue Folge Bd. 1, S. 236 f. findet sich ein vermutlich aus der Feder des Herausgebers stammender Nekrolog, der noch einmal das in der Literaturgeschichte von 1855 über die beiden Dramen Gesagte kurz zusammenfaßt, für uns also ohne Bedeutung ist und hier nicht beachtet zu werden braucht.

66) Gottschall: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, S. 321 f.

Immerhin sei es bedauerlich, daß Ludwig nach dem „Erbförster“ und den „Makkabäern“ nichts mehr für die Bühne vollendet habe, denn er sei in der Tat auf dem besten Wege gewesen, „sich von den Einseitigkeiten einer forcierten Richtung zu befreien.“ [67])

D) Die Historiker.

Als typische Vertreter der historisch-nationalen Richtung wären etwa Menzel, Gervinus und Treitschke hier zu behandeln. Gervinus scheidet sofort aus, da ich von ihm kein Urteil über unseren Dichter gefunden habe, und auch Menzels Einstellung wird bei dem wenigen mir für ihn vorliegenden Material schnell charakterisiert sein. Umso eingehender werde ich mich mit Heinrich von Treitschke zu beschäftigen haben, der Ludwigs Schaffen umfangreiche Studien gewidmet hat.

Die Tendenz dieser Richtung entspricht der der politischen Lyriker, ihr Ziel ist die Schaffung eines deutschen Einheitsstaates. Während aber die Freiheitsliederdichter die Form der Republik anstrebten, erwarteten die Vertreter der historisch-nationalen Richtung das Heil von der konstitutionellen Monarchie. Im Gegensatz zu der mehr kosmopolitischen Einstellung der Jungdeutschen rücken die Historiker deshalb den national-deutschen Gedanken in den Vordergrund, auf dem die großen „Geschichten der deutschen Nationalliteratur“, wie sie aus dieser Gruppe heraus entstanden, basieren. Das politische Zeitalter tritt an die Stelle des ästhetischen, die Literatur hat nur noch den Interessen der nationalen Wohlfahrt zu dienen, das ist die literarische Einstellung der politischen Historiker. —

Wolfgang Menzel.

Menzel fand in Stuttgart den Boden für seine einflußreiche politische und kritische Tätigkeit, wo er das Literaturblatt zum Stuttgarter Morgenblatt redigierte, in dem ich aber keine Kritik über Ludwig fand. Trotzdem können wir uns ein Bild von seiner Ansicht über unseren Dichter machen, da Menzel im dritten Bande seiner „Deutschen Dichtung von der ältesten bis auf die neue Zeit“ den thüringischen Poeten wenigstens kurz erwähnt. Daß er kein inneres Verhältnis zu Ludwigs dramatischer Kunst hatte, zeigt bereits der Umstand, daß er den „Erbförster“ zusammen mit den Dramen Werners,

67) Gottschall: Porträts und Studien, Bd. 5, S. 289.

Müllners, Grillparzers und Houwalds in dem Kapitel „Schicksalstragödien und romantischer Modekram“ behandelt. Er sagt dort über die Waldtragödie: „Das schwächste aller Schicksalsstücke ist Otto Ludwigs ‚Erbförster‘. Der Vater will den Liebhaber seiner Tochter erschießen, trifft aber die Tochter selbst, alles infolge von Träumen der Tochter und Mißverständnissen des Vaters.“ [68])

Das ist alles, was Menzel über das Drama unseres Dichters zu sagen weiß. Die Bedeutung seines Verfassers, die Größe des sich in dem Stück offenbarenden Dichtertalents, auf das die Augen aller Hoffenden sich richteten, hat Menzel nicht erkannt.

Heinrich von Treitschke.

1859 erschien in den Preußischen Jahrbüchern ein Aufsatz über Otto Ludwig aus der Feder Treitschkes als Teil einer fortlaufenden Reihe von kritischen Würdigungen zeitgenössischer Dichter, die später in die gesammelten „Historischen und Politischen Aufsätze“ aufgenommen wurden, nachdem sie einige Erweiterungen und Änderungen erfahren hatten.

Ich betrachte hier zunächst den Aufsatz in den Jahrbüchern, wo Treitschke meint, es sei kaum möglich, über die „ungeheuerliche Fabel“ des „Erbförsters“ ein allzu hartes Urteil zu fällen. Nichts sei imstande, den grauenhaften Schluß des Dramas zu rechtfertigen. Es habe den Anschein, als hätte der Dichter nicht deutlich genug beweisen können, daß „der alte Mordkerl sein Kind erschoß, um nichts, um gar nichts auf der Welt, um nichts“, er habe zudem seinen Charakteren alle Freiheit genommen. Der Förster begehe die furchtbare Tat unter der Einwirkung des Weingenusses und des „häßlichen Zufalls“, daß seine Tochter ihm aus der Bibel die entsetzliche Rechtslehre: „Aug’ um Auge, Zahn um Zahn“ vorliest. Selbst die „gespenstische Macht der Träume“ habe der Dichter heraufbeschworen, um das nahende Unheil anzukünden.

Und doch habe das Stück bei seiner ersten Aufführung trotz der widersinnigen Zumutungen, die der Verfasser an die Zuschauer stellt, das Publikum in gespannter Teilnahme auf die Vorgänge auf der Bühne achten lassen, weil auf ihr Menschen, wirkliche leibhaftige Menschen agierten [69]). Und so sei

---

68) Menzel: Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neuste Zeit. Bd. 3, S. 381.

69) vgl. auch Treitschkes Brief vom 8. April 1855 an Nokk (Bd. 1 der Briefe, S. 299), wo er schreibt, das Stück sei „von einer wunderbaren Naturwahrheit“ ohne „die leiseste Spur von Phrase und Reflexion“. Leider verderbe es der grauenhafte Schluß.

das Publikum mit starker innerer Anteilnahme den Vorgängen auf der Bühne gefolgt, darum habe sich, während der Aufführung wenigstens, kein Zweifel geregt. Das sei auch der Grund dafür, weswegen die kritischen Stimmen, die von dem Wiederaufleben der krassen Trivialität der Schicksalstragödien in dieser Waldtragödie gesprochen, so wenig Anklang gefunden hätten.

Man kann nach Treitschkes richtiger Ansicht nicht von jener „leichtfertigen Frivolität" sprechen, „die des Menschen Tun und Denken an einen rohen Zufall knüpft". Ein alttestamentarischer Ernst, der dem „raschen Worte, das unser Herr wird, weil wir uns nicht die Mühe geben, sein Herr zu sein," die furchtbarsten Schrecken folgen läßt, herrsche in dem Stück. Dies sei sicherlich eine „trostlose Lebensweisheit, eine arge Verirrung", aber „die Verirrung eines tiefen und starken Geistes!"

Statt die unfehlbare dramatische Gerechtigkeit auszuüben, verweise Ludwig höhnend auf die blinden Mächte, die mit dem Menschen ihr Spiel treiben, und auch die in dem Stück herrschende Atmosphäre sei zu schwül und beklemmend für jeden feinfühligen Hörer. Die wilden, im engsten Raum tobenden Leidenschaften machen für Treitschkes Gefühl den Eindruck „eines Sturmes im Glase Wasser", der die Harmonie von Form und Inhalt zerstöre. Dabei verkennt der Kritiker keineswegs den darin liegenden Fortschritt, daß man in dem niederen Volksleben würdige Stoffe für die Kunst zu finden wisse, für die Gattung der Tragödie scheint ihm jedoch die Berechtigung des kleinbürgerlichen Lebens sehr beschränkt.

Der Reiz dieser schlichten Lebenskreise bestehe in Einfachheit, heimlicher Enge und dem stillen Frieden eines Daseins in engster Verbindung mit der Natur. Davon sei nun aber im „Erbförster" gar nichts zu spüren: „Von dem ästhetischen Reize des Wald- und Jägerlebens ist nicht die Rede", sagt Treitschke, „nur die Härte, die Unfreiheit der prosaischen Lebensverhältnisse tritt uns entgegen." Die Leidenschaft erscheine in häßlichster Form und den Mordtaten müsse die feige Büchse dienen. Den juristischen Fehler der ursprünglichen Schlußwendung, nach der Ulrich sich dem Gericht stelle, habe Ludwig durch einen psychologischen ersetzt, durch den Selbstmord des Försters.[70]) Treitschke fragt: „Liegt nicht darin

70) Bulthaupt hält den Selbstmord des Försters für die einzig mögliche Schlußversion. Der ästhetische Gesichtspunkt fordere gebieterisch diesen Ausgang. In der schwülen Luft, die über dem Forsthause lagert, empfinde man den Schuß geradezu als eine Wohltat: „er zerteilt dies Gedünst, er gibt uns das Gleichgewicht zurück und — er endet das Drama in Wirk-

ein bedenklicher Fingerzeig, wie wenig diese harmlosen Lebenskreise sich für die Tragödie eignen?“ Schau- und Lustspiel seien in diesen einfachen Verhältnissen zuhause, die Tragödie aber schreite auf geweihtem Boden und verlange den Kothurn.

Eine weitere Forderung der Gattung sei „volle Zurechnung, individuelle Freiheit des Entschlusses des Handelnden“, und auch darum seien die Höhen des Lebens der natürliche Boden dieser Gattung.

„Keine Spur davon in unserem Trauerspiele,“ sagt Treitschke, „der Held bewegt sich in einer engen Welt fester Rechts- und Ehrbegriffe“, „seine Ehre glaubt er geschändet, wenn sein Gutsherr ihn wegen einer Meinungsdifferenz aus dem Dienste entläßt, sein Ansehen denkt er zu wahren, wenn er mit der Furcht statt der Liebe Weib und Kind an sich fesselt.“

Die enge Welt, in der Ludwig aufgewachsen, sei ihm zum Unsegen geworden, da sie ihn verhindert habe, seinen Gesichtskreis zu erweitern. Er zeichne das Leben, aber nicht das künstlerische Abbild des Lebens. Diese Schwäche sei aber auch zugleich Ludwigs Stärke, denn kaum ein anderer deutscher Dichter verstehe es so wie er, „die Natur so treffend nachzubilden.“ Wenn er auch mit dieser Kleinmalerei oft die dem Dramatiker gesetzten Grenzen überschreite, so müsse man doch diesen „großen Vorzug schlagender sinnlicher Wahrheit“ anerkennen und bewundern. Trotzdem fehle aber der Schlüssel für die Charaktere in ihrer Gesamtheit, sie seien wohl dem Leben abgelauscht, aber nicht p o e t i s c h wahr. Wie ihr Schöpfer besäßen sie „eine schwere, verschlossene, zurückhaltende Weise, die alle Situationen übermäßig gespannt und ängstigend macht und dem Hörer nur zu oft zur Qual wird.“

lichkeit.“ „Ein Drama, das vom Unheil so gesättigt ist wie dies, durfte nicht wie ein Rührstück — es mußte wie eine Tragödie enden.“ (Dramaturgie, S. 212..)

Auch Isch teilt in seiner Diss. „Otto Ludwigs „Erbförster“ (S. 51) Bulthaupts Standpunkt, wenn er schreibt: „Je weniger Wert für den Helden das Leben mehr hat, desto leichter tragen wir seinen Tod“ (Stern: Bd. 5, S. 446). Bulthaupts Erwägung: Tod oder Gerichte wird dadurch überflüssig, Ludwig hatte bei Shakespeare ähnliche Situationen gefunden (vgl. Stern, Bd. 5, S. 104). Was für ein Leben müßte Ulrich nach diesen Worten weiterführen? Und ich frage: „Ist nach der Stelle im zweitletzten Auftritt, wo er seinen Tod nicht erwarten kann — ähnlich dem Fuhrmann Henschel in G. Hauptmanns gleichnamigem Drama — ist da, frage ich, eine andere Lösung möglich? Niemals!“

Trotz all dieser Schwächen müsse man die Stärke des Ludwigschen Talentes bewundern und anerkennen. Der Dichter des „Erbförsters“ besitze eine „starke und sichere Gestaltungskraft, eine seltene psychologische Wahrheit, eine knappe, spannende, durchaus bühnengerechte Darstellungsweise, trotz der Unsicherheit beim Handhaben der dramatischen Gerechtigkeit einen strengen sittlichen Ernst, endlich bei aller Düsterheit der Handlung, ein liebenswürdiges Gemüt, welches sich kundtat an der Zeichnung seiner Frauen.“ [71])

In den „Historischen und Politischen Aufsätzen“ erfuhr dieser Aufsatz noch einige Erweiterungen, denen ich mich jetzt zuwende. Er bezeichnet hier Ludwig als eine tragische Gestalt, als einen Dichter, der mit allen Kräften eines starken Geistes dem Ideal des Dramas nachgestrebt habe, um schließlich zu erfahren, daß eine seiner Erzählungen den Zeitgenossen als das schönste seiner Werke galt. [72])

Treitschke sagt von dem Dichter: „Seine Phantasie war ebenso unstät als fruchtbar; sein Wesen gemahnt an jene Urzeit des Völkerlebens, da die Gattungen der Kunst noch ungeschieden durcheinander lagen und der Mensch mehr in Bildern und Tönen als in Begriffen dachte.“ [73])

Nach der Ansicht des Kritikers hat sich Kleist in seinem Kohlhaas dem thüringischen Dichter überlegen gezeigt, denn man verstehe den schwer Gekränkten, während dem Erbförster ja überhaupt kein Unrecht widerfahre, wenn auch in seinem Falle das formelle Recht zu sittlicher Härte führe. Der ganze tragische Konflikt beruhe bei Ludwigs „Erbförster“ auf der „Dummheit des Helden“. Mit diesen Worten scheint mir Treitschke denn doch zu weit zu gehen. Es ist nicht Dummheit, wie Treitschke meint, es ist die starke Zuversicht des Försters, daß das Recht, das Gesetz nicht so sein könne. Auch Ibsen hat in der „Nora“ dieses Problem gestreift. Woerner sagt darüber: „Etwas so Weites, Allgemeines wie ein Prinzip, ein Gesetz, bleibt ihr (Nora) unfaßbar, ja unglaubhaft, besonders wenn es ganz naheliegenden, tatsächlichen Forderungen, wenn es gefühlten Rechten und Pflichten widerstrebt. Hier berührt sie sich aufs innigste mit dem Erbförster ....“ „Eine Frau sollte nicht das Recht haben, ihrem Manne das Leben zu retten? Ich kenne die Gesetze nicht so genau, aber ich bin überzeugt, irgendwo muß darin stehen, daß so etwas erlaubt ist“, sagt

71) Treitschke: „Otto Ludwig“, Preußische Jahrbücher 1859, S. 119.

72) Treitschke: Historische und Politische Aufsätze, Bd. 1, S. 694.

73) Treitschke: Historische und Politische Aufsätze, Bd. 1, S. 697.

Nora, und in demselben Sinne meint der Erbförster: „Was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein."

Woerner spricht meines Erachtens mit Recht und in völligem Gegensatz zu Treitschkes Auffassung der Frage von einer „Beschränktheit des Verstehens, die uns nicht zu juristischer Unterschätzung führen darf, weil sie im tiefsten verwandt erscheint dem ‚Rechtsgefühl', dem unbedingten und darum tragischen Idealismus eines Brand oder Michael Kohlhaas." [74])

Daß der Brotherr des Försters natürlich juristisch recht hat, braucht gar nicht zum Gegenstand der Diskussion gemacht werden. Die Juristen werden in Christian Ulrich immer einen beschränkten eigensinnigen Alten sehen wie Treitschke und viele andere Kritiker neben ihm. Vielleicht muß man aber doch in dem tragischen Idealismus des Erbförsters, der über alles hinweggeht, damit ihm Gerechtigkeit geschehe, einen von hoher sittlicher Kraft getragenen Kampf sehen, bei dem von Vorwürfen wie „Schrulle", „Begriffsstutzigkeit", Dummheit" — den Kritikern ja ganz geläufigen Wendungen — nicht die Rede sein kann.

Ludwig selbst habe solche Vorwürfe immer mit dem Ausspruch abgetan: „So sind meine Thüringer", eine Verteidigung, die natürlich keinen Anspruch darauf erheben kann, eine Rechtfertigung zu sein, und Treitschke tut diesen Einwurf des Dichters denn auch kurz ab, indem er sagt: „Aber sind solche Empfindungen, weil sie im Leben vorkommen, poetisch wahr?" [75])

Ein anderer Fehler der Dichtung ist nach Treitschke die „Überfülle der Kraft": „Die sinnliche Wahrheit der bis zur Zudringlichkeit deutlichen Gestalten überschreitet oft die dem Dramatiker gesetzten Schranken, also daß der Schauspieler gepeinigt oder zum Automaten herabgewürdigt wird; über ihnen schwebt nicht jener geheimnisvolle Duft, der die Phantasie des Hörers zu eigener Tätigkeit erweckt." Nun, die mir vorliegenden Urteile namhafter Schauspieler der damaligen Zeit, die mit Begeisterung den Erbförster und die anderen Figuren des Dramas gespielt haben, beweisen, daß sie zum mindesten nicht das Gefühl gehabt haben, „gepeinigt oder zum Automaten herabgewürdigt" zu sein. Mit welcher Begeisterung Eduard Devrient, der erste Darsteller des Christian Ulrich, seine Rolle spielte, wissen wir aus einem Briefe Ludwigs an

74) Woerner: Henrik Ibsen, Bd. 2, S. 78.
75) Treitschke: Historische und politische Aufsätze, Bd. 1, S. 702.

Schaller vom 25. März 1850, in dem der Dichter schreibt: „Die Schauspieler übertrafen sich alle selbst, sie spielten alle mit Begeisterung, besonders Devrient, mein erster Verbündeter.“ [76]) Und auch Gutzkow bestätigt diesen Eindruck, wenn er von Devrients Darstellung rühmt, er habe ein ausgezeichnetes Charakterbild hingestellt, „das er mit einer Wärme, mit einer so durchdrungenen Anteilnahme durchführte, wie wir von diesem Schauspieler lange nichts sahen. Maske, Charakteristik, die Durchführung waren eines Meisters würdig: er gab eine Nachdichtung des Werkes, so innig empfunden wie die, die der Vordichter gegeben.“ [77])

Eine der beliebtesten Gastrollen des Stuttgarter Hoftheaterschauspielers Grunert war die des Christian Ulrich, die er so überzeugend darzustellen wußte, daß ein Kritiker schrieb: „Der Erbförster von Grunert ist vielleicht der einzige in Deutchland, der ganz und gar mit dem Erbförster von Otto Ludwig identisch ist.“ [78]) Und Grunert selbst schrieb 1851 dem Verfasser des „Erbförsters“: „O wie können wir Sie brauchen, der schon beim ersten Wurfe so lebensvolle und besondere, natürliche und pikante Menschen zur Welt brachte. Ein paar Dutzend solcher Werke, und die Schablonen hingen in der Rumpelkammer.“ [79]) Ein anderer berühmter Darsteller des Erbförsters, der Weimarer Schauspieler Eduard Genast, schrieb unserem Dichter am 10. Juni 1853 begeistert: „Ihr Erbförster ist das beste Werk der Neuzeit. Ich habe keine Rolle auf meinem Repertoir, die ich mit größerer Liebe darstellte.“ [80]) Und auch die anderen bedeutenden Darsteller der Hauptrolle am Wiener Burgtheater spielten die markige Gestalt mit Vorliebe. So bewahrte Dr. August Förster auch als Direktor des Leipziger Stadttheaters eine Vorliebe für die Rolle und nahm sie in das Repertoir seiner Gastzyklen auf. [81]) Lewinsky spielte ihn und nach ihm Baumeister, der diese Rolle am Burgtheater nicht weniger als 35 mal spielte, außerdem hatte er sechsmal den Stein und achtzehnmal den Andres dargestellt. [82]) Baumeister sagt selbst, daß ihm nur wenige Rollen

76) Stern: Biographie, S. 272.
77) Gutzkow in der Deutschen Allgemeinen Zeitung 1850, Nr. 121 von Mittwoch, 6. März, S. 511.
78) Europa 1850, Nr. 84 vom 19. Oktober, S. 670.
79) abgedruckt von Heydrich in den „Nachlaßschriften“, Bd. 1, S. 79.
80) Original im Dresdner Stadtmuseum, abgedruckt von Heydrich in den „Nachlaßschriften“, Bd. 1, S. 78.
81) Bulthaupt: Dramaturgie, Bd. 3, S. 216.
82) Schlenther: Bernhard Baumeister, Rollenverzeichnis. Vgl. über Baumeisters Auffassung und Darstellung des Erbförsters Schlenther in der Vossischen Zeitung 1895, Nr. 106 vom 4. März.

bei der Darstellung persönlich so nahe gingen wie der Erbförster. „Darum", schreibt er, „spiele ich den Erbförster mit jeder Faser meines Herzens und lebe mich in das tragische Schicksal des kerndeutschen Mannes tief hinein." [83]) Auch die anderen Rollen des Stückes waren mit wenigen Ausnahmen beliebt. Der Schauspieler Dawison, dem Laube die Darstellung des Andres übertrug, beklagte sich: „Jetzt ruinieren Sie mich mit so kleiner Rolle!" Und dabei zeigte er auf die paar Blätter, die Laube ihm gegeben hatte. Diese paar Blätter wurden seine Lorbeerblätter. [84]) So wurden sämtliche Gestalten bis herab zum Stein, Weiler und Lindenschmidt, die lange Jahre hindurch von so bedeutenden Schauspielern wie Löwe, La Roche und Gabillon gern und überzeugend gespielt wurden, [85]) von den hervorragendsten Schauspielern nicht nur des Wiener Burgtheaters immer und immer wieder begehrt und mit Leidenschaft dargestellt.

Diese kurze Gegenüberstellung mag genügen, um zu beweisen, daß Treitschke vollkommen irrt, wenn er sagt, die sinnliche Wahrheit der „bis zur Zudringlichkeit" deutlichen Gestalten peinige die Schauspieler und würdige sie zu Automaten herab. Machen die begeisterten Urteile der bedeutendsten damals lebenden Schauspieler über die tief empfundenen Gestalten des „Erbförsters" diesen Eindruck?

Wenden wir uns nach dieser kurzen Abschweifung, die zugleich Streiflichter über die Beurteilung der Waldtragödie durch Männer, die zwar keine Kritiker an sich sind, deren Urteil aber gerade, was die praktischen Anforderungen der Bühne angeht, äußerst wertvoll ist, der Treitschkeschen Untersuchung wieder zu.

Den Stoff der „Makkabäer" hält er für sehr glücklich gewählt. Er sagt darüber: „Der lyrische Schwung, der in der Fabel selbst liegt, half freundlich einen Mangel in Ludwigs Talent verdecken, und nicht die sinnlich reizende Pracht, welche heute so viele blasierte Poeten an die orientalischen Stoffe fesselt, sondern der tiefreligiöse Ernst der jüdischen Welt, der dem Wesen Ludwigs vollkommen entspricht, hatte den Dichter angezogen. Das Drama gemahnt oft an den glaubensfreudigen Siegesjubel, der in den Klängen von Händels Samson redet."

Die Szenen des Götzenbildsturzes und des Einzugs Judahs in Jerusalem stehen seines Erachtens „dem Besten

83) Baumeister im „Salonblatt" 1913, Nr. 7, S. 224 f.
84) Laube: Das Burgtheater, S. 143.
85) Ludwig Gabillon. Tagebuchblätter — Briefe — Erinnerungen, 2. Buch. Kap. 3, S. 155 f.

unserer Dichtung zur Seite". In den „Makkabäern" finde man nicht mehr die „beklemmende Düsterheit von Ludwigs Erstlingsdrama", wohl aber „dieselbe Kraft und Gedrungenheit, denselben sittlichen Ernst". Die einzelnen Charaktere habe der Dichter nur sehr wenig und nur in großen Zügen motiviert, für große historische Stoffe genüge aber sparsames Motivieren. „Die erhabenen allgemeinmenschlichen Empfindungen der Vaterlandsliebe, des Heldenmuts, der religiösen Begeisterung hat jede nicht ganz stumpfe Phantasie schon durchempfunden", sagt Treitschke, und so erübrige es sich, sie uns durch Kleinmalerei näher zu bringen. Der „viel geschmähte Charakter" der Lea erscheint ihm „durchaus wahr und treu". Das Wort Judahs: „Kein Weib war weiser, keine Mutter törichter" löse das Rätsel ihres Wesens.

Leider sei aber die Komposition sehr unfertig, hoheitsvollen Szenen folgten „oft matte, fast zwecklose Auftritte". Die Verschmelzung des Glaubenskampfes Judahs mit der biblischen Erzählung von dem Opfertode der sechs Knaben im Marterofen sei ihm ebenso wenig gelungen wie Zacharias Werner, obwohl beide Stoffe durchaus dramatisch seien, und es möglich gewesen wäre, sie mit derselben Idee zu durchdringen und in ähnlicher Weise wie bei den Tragödien im „König Lear" zu einer idealen Einheit zu verknüpfen. [86])

Nach des Dichters Absicht habe die große tragische Gestalt des Judah erfahren sollen, daß Israel ohne ihn durch die Glaubenstreue des Volkes gerettet werde. Aber dazu hätte der Glaubenseifer des Volkes überzeugender dargestellt werden müssen und nicht nur durch den Mund des Fanatikers Jojakim zu uns reden dürfen, und vor allem hätte das Volk nicht so niedrig und erbärmlich auftreten dürfen, „denn auch die entsetzliche Straffheit des Glaubens hat das Recht einer großen Idee". Diesem elenden Volke gegenüber sei Judahs Schuld kaum zu erkennen, er erscheine als ein makelloser, epischer Held, dessen Leid und Zerknirschung bei der plötzlichen Erkenntnis seiner Kleinheit der Dichter kaum angedeutet habe, wie wenn seine Kraft plötzlich erlahmt wäre.

Noch unsicherer sei die Entwicklung der anderen Fabel, der überhaupt erst in der Schlußszene die volle dramatische

86) Auch Bulthaupt meint, man könne von keinem dramatischen Organismus, „geschweige denn von einer guten Komposition" sprechen. Er sagt sogar: „Es ist Otto Ludwig nicht nur fehlgeschlagen, das Muster einer idealen Tragödie aufzustellen, er hat mit den ‚Makkabäern' auch ein schon mit bescheidenem Maßstabe gemessen unzulängliches Drama geschaffen, unzulänglich in speziell dramatischem Sinne, dem Sinne einer aus den Charakteren sich einfach, folgerichtig entwickelnden Handlung." (Dramaturgie. Bd. 3, S. 235.)

Wirkung gelinge. Diese Ungleichheit des Schaffens erklärt Treitschke aus dem Ludwig innewohnenden episch-dramatischen Zwiespalt. Auch in der Sprache kämpfen zwei Stile miteinander, wie er meint, „das erhabene von großen Metaphern strotzende biblische Wort, das dem idealen Drama sich leicht einfügt," und die „pointenreiche Redeweise des Lustspiels und des bürgerlichen Dramas." [87])

Daß Treitschke trotz seiner vielen, nicht immer richtigen Ausstellungen an dem Drama mit scharfem Blick die Größe von Ludwigs Dichtertalent klar erkannte, das zeigen auch seine Briefe. Am 25. März 1855 schrieb er an Bachmann: „Es ist Sonntagsmorgen, und ich habe eben meine Andacht verrichtet, d. h. Otto Ludwigs Makkabäer gelesen .... es hat mir unendlichen Genuß gewährt. Die Mängel des Stücks sind sehr in die Augen springend, aber es ist das Werk eines ungewöhnlichen dramatischen Talents, und durch das Ganze geht der hinreißende Zauber jenes religiösen Fanatismus, welcher der jüdischen Geschichte einen so eigentümlichen Reiz gewährt." [88]) Und am 8. April 1855 schreibt er an Wilhelm Nokk, die „Makkabäer" seien zwar als Drama weit minder vollendet als der „Erbförster", aber „hinreißend durch den Geist des religiös-nationalen Fanatismus, den Geist des Herrn, dem alle Himmel beben, wenn er schilt". Diese beiden Dramen Ludwigs müsse man mit Hebbels „Bernauerin" zu dem Besten rechnen, was das deutsche Drama seit Kleist geboten. [89])

Wegen seiner unbedingten Achtung vor den Leistungen des Dichters wäre er gern in persönliche Beziehung zu Otto Ludwig getreten, wozu es aber wegen der Zurückgezogenheit, in der unser Dichter lebte, nicht kam. [90])

Bei der Anfertigung seines Aufsatzes für die Preußischen Jahrbücher hatte Treitschke es in seiner Achtung vor Ludwigs Persönlichkeit angenehm empfunden, daß alle Beiträge anonym erschienen, „denn es kommt mir doch seltsam vor," schrieb er dem Herausgeber der Jahrbücher am 30. Mai 1859, „wenn so'n junger Schnüffel über einen verdienten Poeten zu Gericht sitzt. Indes hab' ich hoffentlich nicht als Schulmeister, sondern als einfacher Bewunderer des Schönen gesprochen." [91])

---

87) Treitschke: Historische und Politische Aufsätze, Bd. 1, S. 705 f. (Genau so lautend in den Pr. Jahrbüchern 1859 ab S. 121.)
88) Treitschkes Briefe, Bd. 1, S. 293.
89) Treitschkes Briefe, Bd. 1, S. 299.
90) vgl. Treitschkes Brief an Nokk vom 2. September 1855, wo er schreibt: „Otto Ludwig möcht' ich kennen, er lebt aber ganz als Einsiedler." (Treitschkes Briefe, Bd. 1, S. 314.)
91) Treitschkes Briefe, Bd. 2, S. 25 f.

Dieser erfreuliche kritische Ernst verbunden mit der Achtung und Hochschätzung der beurteilten Dichterpersönlichkeit hat in seiner Studie über Ludwigs Schaffen schöne Früchte getragen. Schon Heydrich nannte seine Untersuchung „die treffendste genialste aller mir bekannten Beurteilungen Ludwigs", die dem Dichter nur insofern nicht ganz gerecht werde, „weil sie den vollen Tatbestand seiner Entwicklungsprozesse und der Krankheitshemmungen derselben nicht kannte." [92])

Diese Formulierung scheint mir am besten Vorzüge und Schwächen der Treitschkeschen Kritik zu charakterisieren.

E) Die Realisten.

„Daß der große Zug zu selbständiger Erfassung und dichterischer Wiedergabe der Welt seit Heinrich von Kleist und Grillparzer immer stärker einer wesentlich realistischen Richtung entgegenführte", daß „auch die Dichter, die die Elemente idealer Poesie: hohen Schwung des Gefühls und Macht der Leidenschaft, herzgeborenes Pathos innerer Überzeugung, Größe der Anschauung, Tiefe und Reichtum der Gedanken einzusetzen hatten, festern, innigern Anschluß an die Wirklichkeit suchten und schärfern Blick für die Mannigfaltigkeit des Lebens zeigten als zahlreiche Poeten früherer Perioden", wurde gerade um die Mitte des vorigen Jahrhunderts besonders deutlich. [93]) In engster Gemeinschaft arbeiteten Dichter und Kritiker an der Verwirklichung ihres Ideales, dem Realismus weiteren Boden zu gewinnen, ich erinnere nur an Gustav Freytag und Julian Schmidt.

Außer diesen beiden typischen Vertretern behandele ich in diesem Kapitel noch Berthold Auerbach, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, der ja bekanntlich selbst sein strengster Kritiker war. Von den Vollendern des Realismus sollen Geibel, Heyse, Strom und Keller in ihrer Stellung zu Ludwig und seinen beiden Hauptdramen geschildert werden.

Gustav Freytag.

Unser Dichter lernte Freytag durch Devrients Vermittlung am 7. Januar 1850 persönlich kennen. [94]) Zwei Tage später

92) Stern: Bd. 5 sr. Ausgabe, S. 11.

93) Stern: Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart. (5. Auflage 1905, S. 103.)

94) Freytag hatte dem Dichter mit großen Erwartungen entgegengesehen, wie ein Brief vom Dezember 1849 an Devrient zeigt, wo er schrieb: „Auerbach sagte mir, Sie hätten eine geniale Kraft für Theaterstücke entdeckt, wo ist sie? wir können sie sehr brauchen." (Briefwechsel Freytag-Devrient in Westermanns Monatsheften, Bd. 91, Heft 541, S. 129.)

gab er ihm auf seine Bitte das Manuskript des „Erbförsters“ zur Einsicht, da der Kritiker in den von ihm gemeinsam mit Julian Schmidt herausgegebenen „Grenzboten“ auf die bevorstehende Aufführung hinweisen wollte.

Am 24. Januar sandte Freytag das Manuskript wieder zurück mit folgendem Begleitschreiben: „Mit vielem Dank sende ich Ihnen den Erbförster zurück. Ich habe ihn in der Nummer, welche in diesen Tagen erscheint, besprochen. Mein Urteil darüber mögen Sie aus dem Druck sehen; der bedenkliche Punkt liegt im Stoff, das Gute des Stückes ist Ihr Talent, welches ich geradezu bewundere. Möge Ihnen die Aufführung Freude machen, lassen Sie sich aber auch nicht niederschlagen, wenn der Erfolg hinter Ihren Hoffnungen zurückbleibt. Ich habe über den Ausfall der Aufführung kein Urteil, ich weiß nämlich nicht, ob das sentimentale Publikum sich mit der leidenschaftlichen Natur Ihrer Waldsöhne wird sogleich befreunden können. Im Grunde kommt darauf auch wenig an. Bitte nehmen Sie doch einmal einen Stoff, der schon novellenhaft verarbeitet ist. Es ist ein gar zu gefährliches Ding, sich die dramatische Handlung selbst zu erfinden. — Ich wiederhole Ihnen, daß ich mich herzlich freue, Sie kennen gelernt zu haben und daß Sie auf mich als einen Freund zu jeder Zeit rechnen können!“ [95])

Statt der von Ludwig nach dem herzlichen Ton dieses Briefes erwarteten günstigen Besprechung seines Dramas erschien in den Grenzboten ein langer Aufsatz, der das Stück zwar lobte, aber gleichzeitig schon auf die Schwächen der Handlung und Motivierung hinwies. Es ist verständlich, daß sowohl unser Dichter als Eduard Devrient, der die Aufführung vorbereitete, von diesem Aufsatz furchtbar enttäuscht waren, denn die ausführlichen Inhaltsangaben der Rezension nahmen dem Stück den Reiz der Neuheit, und die hervorgehobenen Schwächen trübten dem Publikum sein unbefangenes Urteil. [96])

Wenden wir uns nun dieser Grenzbotenrezension Freytags zu. [97]) Gleich die Einleitung der Kritik ist interessant als Beleg für meine schon früher ausgesprochene Behauptung, daß unser Dichter und seine Produktion vor dem Erscheinen des „Erbförsters“ das Interesse der direkt gleichzeitigen Kritik in keiner Weise erregt hat, obwohl hier und da Arbeiten von ihm an die Öffentlichkeit gedrungen waren. Gustav Freytag schreibt: „Der Name des Dichters, dessen Heimat Eisfeld ist,

95) Stern: Studien zur Literatur der Gegenwart, 3. Auflage, S. 61 f. (Dresden und Leipzig 05.)

96) vgl. Merkers Einleitung zum „Erbförster“, Bd. 6, S. 42 f.

war uns bis vor kurzem fremd; er hat vor Jahren Beiträge zu belletristischen Blättern geliefert, wir kennen sie nicht."

Das war also das Bild, daß die Kritik 1850 von Ludwig, dem Dichter so zahlreicher Erzählungen und Dramen, hatte. Man sah in dem „Erbförster" sein Erstlingswerk, man wußte nichts von dem weiten Weg, den Ludwig in seiner dichterischen Entwicklung bereits zurückgelegt hatte. Von den zahlreichen Erzählungen, den Dramen unseres Dichters, die erst ein Werk wie den „Erbförster" ermöglicht hatten, galt Freytags Wort: „Wir kennen sie nicht".

Freytag betont in seinem Aufsatz, das Interesse des Kritikers für die Waldtragödie liege „in der Energie und Fülle des dramatischen Details, in der Genauigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher der Dichter einzelne Charaktere in den Situationen schaut, nicht aber darin, daß das Werk als Ganzes ein imponierendes Kunstwerk sei, denn dazu habe es zuviel schwache Stellen. So werde durch den Zank zwischen dem Förster und dem Gutsherrn, der schon so oft zu baldiger Versöhnung geführt habe, die Tragik der Handlung so wenig motiviert, „daß im Gegenteil noch jeden Augenblick bis zur Untat des Försters ein verständiges Wort, ein wohlwollendes Aussprechen das gute Verständnis der Familien wiederherstellen könnte." Dadurch werde dem Inhalt aber die künstlerische Notwendigkeit genommen und damit auch ihre Berechtigung. Es helfe nichts, daß Ludwig durch „fortgesetzte Irrungen und Mißverständnisse" die Feindschaft der beiden Hitzköpfe vertiefe, der Held gehe nicht durch „großes Schicksal", sondern durch „kleine Schlechtigkeiten und Beschränktheiten" zugrunde.

Immerhin werde die künstlerische Schwäche der Handlung dadurch sehr verhüllt, „daß sie in einem meisterhaft detaillierten Charakter sich vollendet". Ulrichs Charakter also erkläre und motiviere die Handlung. Aber auch das sei fehlerhaft, denn „die Handlung eines tragischen Stoffes muß bei der Anlage des Stückes über den Charakteren fortlaufen".

Daher sei es für einen Dichter mißlich, die ganze Handlung selbst zu erfinden, denn die germanischen Dichter hätten nun einmal die Eigentümlichkeit, daß ihnen zuerst einige Charaktere in bedeutenden Situationen aufgingen und ihnen erst später der Verlauf der Handlung klar werde. So erkläre es sich, daß das Charakteristische der Figuren dann zu große Macht

97) Schon in Nr. 4 der Grenzboten 1850, S. 136, hatte Freytag die Waldtragödie als „Beweis einer so glücklichen Dichterkraft" bezeichnet, „daß sich daraus für die Zukunft vieles Gute hoffen läßt." „Hier ist endlich einmal ein Deutscher", schreibt er, „welcher Bewegungen der Seele, die größten Leidenschaften reich und wirksam darzustellen weiß."

gewinne über die Handlung des Dramas. Selbst Shakespeare sei es nicht besser ergangen, die Dramen, in denen er die Handlung ganz oder zum Teil erfunden habe, rechne man nicht zu seinen besten.

Außer dem Vorwurf, „daß Ludwigs Tragödie kein Recht in sich trägt, eine Tragödie zu werden", müsse man noch eine andere Ausstellung machen. Die Motivierung, daß Flinte des Försters und Tuch des Sohnes den Vater von der Ermordung seines Sohnes überzeugen, „diese Motivierung ist weitläufig und herb", meint Freytag, zumal zwei Szenen nur ihretwegen da seien.

Immerhin muß auch der Kritiker anerkennen, daß das Stück trotz seiner Schwächen eine „tüchtige Arbeit" ist, wenn er auch in ihm kein fertiges Kunstwerk sehen kann.

Die Vorzüge des Dramas bestehen nach Freytag zunächst einmal in der Technik, die die Szenen meisterhaft anlege, Licht und Schatten auf den Gestalten richtig verteile und alle kleinsten Künste verschmähe, durch die das Publikum „gepackt" werde. „Solid und genau ist alles gearbeitet, wie Schnitzwerk aus Eichenholz", sagt Freytag mit Recht.

Dann bleibe aber auch das Detail, das „sorglich und liebevoll ausgeführt" sei, und die vortreffliche Exposition anzuerkennen. Der größte Vorzug sei aber ohne Frage die Darstellung der Charaktere. Der Dichter habe alle Figuren mit Ausnahme des Geistlichen „mit großer Kraft herausgetrieben". Schwierig sei die Rolle der Försterin, denn Ludwig habe die Versuchung, in die sie kommt, ihren Mann zu verlassen zu wenig motiviert. Auch die Gründe für Roberts Entschluß, seinen Vater zu verlassen, seien nicht deutlich genug gezeigt. Die „Unbeholfenheit des Dichters in der Darstellung seiner Empfindungen" zeige sich am deutlichsten an der Figur des Stein selbst. Auf die Nachricht von der Züchtigung des Andres durch den Buchjäger dürfe er nicht sagen: „der brutale Mensch! ich weiß alles!", sondern er müßte aufspringen, alles vergessen und zu dem Förster eilen, um ihm Versöhnung anzutragen.

Abgesehen von diesen kleinen Mängeln seien die „knorrigen Männercharaktere" eine „prächtige Arbeit", selbst die besten Rolen Ifflands könnten sich an „Größe und Kraft des empfundenen Details" nicht mit der Rolle des Försters messen: „Vom ersten bis zum letzten Akt entwickelt sich die Leidenschaftlichkeit dieses Charakters in einem großen Reichtum von dramatischen Momenten, und im letzten Akt wird die Wirkung derselben eine so erschütternde, daß wir bewundernd vor einer solchen Gewalt stehen."

Die Sprache des Stückes entspreche der dramatischen Lebendigkeit der Handlung. Es sei eine „charakterisierende Prosa, cupiert und markig, glücklich den verschiedenen Charakteren angepaßt". Der Dichter bringe dem Theater die seltene Eigenschaft mit: „große Leidenschaft in ihrer dramatischen Erscheinung poetisch darstellen zu können". „Dieses Talent begrüßen wir mit großen Freuden", schreibt Freytag, „und hoffen vieles Gute von ihm für unsere Bühne und die Kunst." [98])

Als die Webersche Ausgabe von Ludwigs dramatischen Werken erschien (1853/54), ergriff Freytag noch einmal das Wort, und schrieb: „Wir waren die ersten, die auf die große Begabung des Dichters aufmerksam machten, wir haben aber auch die wesentlichsten organischen Fehler seiner Dichtungen nicht verschwiegen. Nach beiden Seiten hin finden wir keine Veranlassung, unsre damalige Meinung zu modifizieren. Otto Ludwig ist ein dramatisches Talent vom ersten Range. Inspirationen und Anschauungen fließen ihm in unerschöpflicher Fülle zu, aber seine künstlerische Bildung hat bis jetzt etwas Unreifes und Krankhaftes."

Er habe versucht, dem harten und widerwärtigen Schluß des „Erbförsters" dadurch eine andere Wendung zu geben, daß er den Förster das vermeintliche göttliche Recht an sich selbst ausüben läßt. [99]) Freytag hält diese Änderung aber für keine Verbesserung, der Fehler liege tiefer. Der Organismus des ganzen Stückes sei auf ein Lustspiel angelegt, wenn nun dieses sich plötzlich in eine Tragödie verwandele, so sei das ein Fehler, den das Publikum deutlich empfunden und der auch den Erfolg des Stückes auf der Bühne beeinträchtigt habe, man könne nicht einmal sagen, mit Unrecht.

---

98) Freytag in den „Grenzboten" 1850, Nr. 5, S. 195—199 (wieder abgedruckt in einem Grenzbotenaufsatz 1866, Nr. 2, ab S. 22 und in den Gesammelten Aufsätzen, Leipzig 1888).
Diese keineswegs rückhaltlos anerkennende Besprechung des Dramas führte dazu, daß der Intendant des Weimarischen Hoftheaters, Karl von Beaulieu-Marconnay, und Laube, der seit wenigen Monaten das Wiener Burgtheater leitete, schon vor der ersten Dresdener Aufführung sich zur Annahme des Stückes entschlossen. (vgl. Stern: Biographie, S. 272.)

99) Hans Kelm bezeichnet es in seiner Diss. „Gustav Freytag und die Literatur des 19. Jahrhunderts" (Diss. Münster 1922), S. 47, als eine „auffallende Tatsache", daß Freytag „mit keinem Wort der zweiten, allgemein bekannteren, Schlußfassung Erwähnung getan", nach der Ulrich sich selbst den Tod gibt. Ich glaube in dieser, wenn auch unsignierten, Buchbesprechung, die m. E. dem Wortlaut nach sicher aus Freytags Feder stammt, die von Kelm vermißte Erwähnung der zweiten Schlußfassung gefunden zu haben.

Da das Werk jetzt der Lektüre zugänglich gemacht sei, werde sich das gebildete Publikum trotz der Fehler des Dramas schnell davon überzeugen, daß man es mit einer Naturkraft zu tun habe, „wie sie seit den Zeiten Heinrichs von Kleist nicht wieder dagewesen ist.“ [100])

Ludwigs zweites Hauptdrama bezeichnet Freytag 1853 in einem längeren Aufsatz als das einzige Stück, welches in der Wintersaison „bedeutende Erfolge“ zu verzeichnen gehabt habe. Die großen Hoffnungen, die der „Erbförster“ erweckt habe, seien durch das neue Trauerspiel nur zum Teil erfüllt worden, denn neben den schon bekannten Vorzügen fänden sich doch auch wieder die Mängel in der Konstruktion der Handlung. [101])

Der Zusammenhang der Begebenheiten sei ein zufälliger, „oder, wenn man will, epischer“. Der Handlung fehle vor allem „Einheit und innere Notwendigkeit“, denn nicht der übermütige Stolz der Mutter treibe die Kinder ins Verderben, was der Dichter wohl selbst als Grundidee ansehe, sondern es seien wieder unglückliche Zufälle, die den Untergang herbeiführen.

Der Volkskrieg als Hintergrund der Handlung sei „nicht leicht verständlich, ja kaum interessant“. Der ganze Kampf habe überhaupt etwas Willkürliches, Unverständliches durch die verschiedenen Kriegsszenen, die Weigerung der Israeliten zu kämpfen, den plötzlichen Abzug des Syrerkönigs und andere Ereignisse. Zudem sei das dargestellte Volk „verdorbener, komischer, ja verrückter“, als daß man Interesse dafür aufbringen könne. Dem willkürlich um die Hauptpersonen herumwogenden Kampfe habe der Dichter soviel Raum geopfert, daß kein Platz mehr bleibe „für eine gründlichere psychologische Darstellung der einzelnen Charaktere“. Am ungenügendsten habe der Dichter die Gestalt des Eleazar charakterisiert, aber auch die anderen Figuren, denen keine Zeit bleibe, in den verschiedenen Situationen das ihren Verhältnissen Entsprechende zu tun und zu sagen, würden gerade dadurch zu Schatten der Begebenheiten.

Dieser „Mangel an Wahrheit und Genauigkeit der Zeichnung“ entspringe einer Schwäche des ästhetischen Gemeingefühls des Dichters, was gerade bei Ludwig ungeduldig mache, denn er habe am meisten von allen epischen und dramatischen Dichtern die Hoffnung erweckt, er werde diesen Fehler überwinden.

Die Gestalt des Judah sei „gut, in einzelnen Szenen vor-

100) Freytag in den Grenzboten 1855, Bd. 1, S. 132 f.
101) Freytag in den Grenzboten 1853, Bd. 1, S. 4.

trefflich" gezeichnet, auch die Nebenfiguren, besonders die Heuchler aus dem Hause der Simeiten, seien gelungen. „Der Mittelpunkt der Handlung, das, was dem Stück seinen Erfolg und relativen Wert gibt, ist die Darstellung des Leidens und der heroischen Kraft der Mutter", sagt Freytag und rührt damit an das Problem, daß in dem Stück eigentlich zwei Helden der Mittelpunkt sind, in dem ersten Teil Judah und im zweiten Abschnitt der Tragödie seine Mutter Lea, ein Problem, das dem Kritiker in seiner Bedeutung gar nicht aufgefallen ist.

Empörend und „für eine reine tragische Wirkung unvorteilhaft" findet er die Opferung der vier Kinder. Daß dadurch der Syrerkönig sich zum Abzug bewegen lasse, sei unglaubhaft, da man zu wenig menschliches Leben in ihm gesehen habe. Abgesehen von diesen Bedenken müsse er die Ausführung dieses Teiles der Tragödie loben und bewundern, denn der Dichter habe es verstanden, die große Szene des Martyriums so anzuordnen, daß das Gräßliche und Barbarische des Vorganges zurücktrete hinter der Leidenschaft und dem edlen Sinn der Mutter, deren Gestalt in ihrer ganzen Größe imponierend in den Vordergrund trete. Diese Szene hält Freytag nicht nur für die Hauptszene des Stückes, sondern „in der Darstellung des Pathos überhaupt für das Beste, was in jenen Jahren in Deutschland im tragischen Stil geschrieben ward". Hier habe der Dichter „Raum für detaillierte Darstellung eines menschlichen Gefühls", und darin zeige sich wieder sein merkwürdiges Talent. Auch die Sprache sei an diesen Stellen „edel und in der Regel wohllautend", während man sonst gelegentlich sehen könne, daß der Vers dem Dichter, der ein Meister der Prosa sei, immer noch Schwierigkeiten bereite. Das Stück offenbare wieder deutlich Ludwigs Talent, große tragische Gefühle mit virtuoser Kraft durch hohes Pathos und dramatisches Detail herauszubilden. Gleichzeitig müsse man aber auch das Fehlen der Eigenschaft feststellen, „eine dramatische Handlung in ihrem innern Verlaufe durch die Charaktere mit Freiheit und übersichtlicher Klarheit zusammenzufassen". [102]) — Auffällig ist, daß Freytag die Unsicherheit der Handlung und der Charakterzeichnung nicht aus den vielen, der endgültigen Fassung vorhergegangenen Formulierungen zu erklären sucht. Schien ihm das zu eingehend für eine Wochenschriftrezension, oder war ihm von den vorhergegangenen Fassungen der Makkabäertragödie nichts bekannt?

Jedenfalls schätzte er den Dichter als ein „seltenes Talent für großartige Wirkungen" und ein „echtes Dichter-

102) Freytag in den Grenzboten 1853, Bd. 1, S. 10. (Fast wörtlich wieder abgedruckt in Freytags Gesammelten Aufsätzen.)

gemüt". Er erkannte sehr scharf, daß Ludwig zu den deutschen Dichtern gehörte, „deren poetische Natur sehr unvollkommen in ihren Werken zur Darstellung gekommen ist". Gut charakterisierend sagt er von Ludwig: „Er war ein tüchtiger, wohlgeordneter Geist, in seinem Empfinden immer voll, ganz und warm, bei seiner Arbeit von einer Strenge, welche sich selbst nie genug tun konnte. Aber es waren nicht diese deutschen Vorzüge allein, welche sein Dichtertalent merkwürdig machten. In seinem Schaffen, ja in seiner ganzen Persönlichkeit lag etwas so Ungewöhnliches, daß er zuweilen aussah, wie aus der Urzeit des deutschen Volkes in die Gegenwart versetzt." [103])

Eigenartig sei seine Konzeption gewesen. Der Lauf der Gesamthandlung werde unsicher, wo der Dichter die einzelnen Teile seiner „dämonischen Bilderschau" mühsam zusammenkonstruiere, zudem werde es ihm schwer, seine Einbildungskraft durch die Reflexion zu lenken. So biete der Dichter das Bild einer energischen Gestaltungskraft, welche deshalb nur in einzelnen Stunden das Höchste habe leisten können, „weil ihr naturgemäßes Schaffen vielleicht zu musikalisch, vielleicht zu malerisch, in der Hauptsache nicht rein dramatisch war, sondern episch". Über das Schaffen Ludwigs sagt Freytag, es war wie sein ganzes Wesen „ähnlich der Art eines epischen Sängers aus der Zeit, wo die Gestalten dem Dichter lebendig, mit Klang und Farbe, in der Dämmerung des Völkermorgens um das Haupt schwebten. Solche Träume im Herzen lebte er still unter uns, als ein Dichter, dem seine Zeitgenossen nicht reiche Kränze zuwarfen, und doch eine kräftige und urdeutsche Künstlerseele." [104])

Bei solcher Hochachtung Freytags vor der Dichternatur Ludwigs nimmt es nicht wunder, daß er sich bemühte, dem in der Einsamkeit den Fäden dichterischer Zusammenhänge nachspürenden Poeten die Mittel zu seinem Lebensunterhalt zu verschaffen, denn an Ludwigs Lager saßen die grauen Weiber, die die Gestalten seiner Phantasie verscheuchten: der Mangel, die Sorge, die Not. Ergreifend klingt der Aufschrei des Dichters: „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und die Zeit nicht zu schämen haben sollten. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindung und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit

103) Freytag in der Einleitung zur Jankeschen Ausgabe der gesammelten Werke Ludwigs, S. 1.

104) Freytag im Vorwort zur Jankeschen Ausgabe der Gesammelten Werke Ludwigs, Bd. 1, S. 1—24, ebenso in den Grenzboten 1866, Nr. 2 und in den Gesammelten Aufsätzen.

wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät.“ [105]) Freytag wandte sich brieflich an den Herzog Ernst von Coburg und an Eduard Devrient, die er bat, sich an einer Spende für den in Not Geratenen zu beteiligen, [106]) durch Mommsen suchte er die Berliner für Ludwig zu interessieren [107]) und noch 1861 bemühte er sich um eine Schloßverwalterstelle für Ludwig. [108]) Die Stelle fand sich nicht, und Ludwig starb wenige Jahre später, ohne einen reichen Gönner gefunden zu haben, der dem Dichter des „Erbförsters“, der „Makkabäer“, eines Romans wie „Zwischen Himmel und Erde“ aus der Not geholfen und ihm ungestörtes Schaffen ermöglicht hätte. [109])

Mit Eduard Devrient sichtete Freytag den Nachlaß des Freundes, und 1871 gab er die Gesammelten Werke Ludwigs mit einer eigenen Einleitung erstmalig heraus. Als er am 14. Dezember 1869 Treitschke das baldige Erscheinen seiner Ausgabe ankündigte, schrieb er ihm über Ludwigs problematische Dichternatur: „Unser alter Herrgott macht viel Anläufe, Poeten zu schaffen, aber selten gerät die Arbeit, vielleicht weil ihm eklig ist, Kerlchen zu erfinden, die den Ehrgeiz haben, die Welt anders zu machen als er selber. Warum läßt er von diesen Versuchen doch nicht ab? Er hängt uns gar zu gern einen Klex an. Aus Rachsucht.“ [110])

Julian Schmidt.

Schmidt kritisierte den „Erbförster“ eingehend in seiner „Geschichte der Deutschen Literatur im 19. Jahrhundert“. Was ihm besonders auffällt, ist die „lebendige Anschaulichkeit“, mit der sich der Stoff uns in unmittelbarer Gegenwart aufdränge. Ferner lobt er die Gestalten, die sich „mit einer Naturwahrheit, mit einer individuellen Lebendigkeit und mit einer souveränen Kraft bewegen, die eben nur „Dichter von sehr starker Beob-

105) Eintragung in Ludwigs Hauskalender für 1859 nach Stern: Biographie, S. 333.

106) Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel, S. 76 f. und Briefwechsel zwischen G. Freytag und Ed. Devrient, Westermanns Monatshefte, Bd. 91, Heft 541, S. 138.

107) vgl. Freytags Brief vom 19. April 1861 an den Herzog von Coburg (Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel, S. 79).

108) Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel, S. 79.

109) G. Freytag und H. v. Treitschke im Briefwechsel, S. 145. Die Autorschaft der Grenzbotenaufsätze wurde, soweit Freytag sie nicht selbst signiert hat, nach Bd. 2 der „Vermischten Aufsätze“ aus den Jahren 1848—94 (herausgeg. von Ernst Elster), Leipzig 03, ermittelt, in denen sich ab S. 422 ein „Verzeichnis der Aufsätze Gustav Freytags“ befindet.

110) Unterstützungen der Schiller- und Tiedgestiftung und der ihm 1863 nachträglich für die „Makkabäer“ bewilligte Schillerpreis reichten dazu nicht aus.

achtungsgabe und sehr lebhaftem Gefühl" hervorbringen können. Ausgezeichnet sei auch die Stimmung der einzelnen Situationen, schade nur, daß dem Dichter bei der allzu lebhaften Ausmalung des Details „der große Blick über das Ganze und damit das ideale Motiv der Tragödie" verloren gehe. Wenn das Stück auch der Anlage nach auf ein Lustspiel berechnet sei, so werde man dennoch zum Schluß in ein „gräßliches Gewebe von Greueln und Verbrechen" verstrickt, zu dem das Motiv anscheinend die Starrköpfigkeit zweier Biedermänner, in Wirklichkeit aber nur der „leidige Zufall" sei, „der in Fällen, wo es auf die Minute ankommt, die Verständigung verzögert". Abgesehen von dem „Mangel eines idealen Zusammenhanges zwischen den beiden Teilen der Handlung" falle besonders die „Fehlerhaftigkeit in der Entwicklung der Charaktere" auf. Der Erbförster und der Gutsherr müßten sich wieder verständigen, sobald nach der ersten Erregung das Gefühl der Schuld erwache, „und wo das nicht der Fall ist, hört unser Interesse an dem Charakter auf".[111]) Weiter kann man nach Schmidts Ansicht dem Dichter nicht zugeben, daß der Förster als schlichter Mensch sein eigenes Gefühl so sophistisch bearbeiten könne, daß er auf die durchaus ungenügenden Indizien einer Ermordung seines Sohnes hin sich zum Richter und Rächer dieser Tat berufen glaubt, einen Mord begeht und nicht eher sein Unrecht einsieht, bis er erfährt, es sei überhaupt keine Untat geschehen, die er hätte rächen müssen. „So handelt ein Verrückter", sagt Schmidt, „aber nicht ein redlicher Mann, der von der Leidenschaft erfaßt wird." Die gelegentlich angedeuteten Familienverhältnisse bestätigten sein Urteil über den Wert der Charaktere. Da ihnen Vertrauen und Liebe fehlten, müsse man sie als durchaus unsittlich bezeichnen.

Der Schluß der Tragödie, dessen Aufgabe es doch sei, uns zu versöhnen, rufe in uns nur Entsetzen hervor. In der ersten Ausgabe überliefere der Förster sich den Gerichten, um durch den Tot auf dem Schaffot seine Schuld zu büßen. Hier zeige sich nun, „daß das einseitig realistische Prinzip ein unsicherer Leiter ist", denn nach dem bestehenden Recht verfiele der Förster, der ja doch nur zufällig seine Tochter getötet habe, nicht dem Tode, sondern für längere Zeit dem Zuchthaus. Gegen diesen kläglichen Ausgang habe sich das Gefühl des Verfassers gesträubt, und darum habe er später den Förster durch Selbstmord enden lassen. Wenn dieser ein Heide wäre, hätte dieser Ausgang nichts Befremdliches, als strenggläubiger

111) Schmidt: Geschichte der Deutschen Literatur im 19. Jahrhundert, 3. Bd., S. 215 f.

Bibelchrist aber, wie der Dichter ihn gezeichnet habe, hätte er diese Todsünde nicht begehen dürfen.

Schmidt wirft dem Verfasser vor: „Ludwig hat mit der Religion gespielt, er hat sie nur als pathologische Erscheinung benutzt, und dadurch hat er seinem Problem die Weihe genommen." Er meint mit vielen anderen Kritikern, wenn es in Wirklichkeit auch „so verkümmerte Seelen" wie den Erbförster geben sollte, so gehöre eine solche Gestalt doch nicht in unsere Kulturentwicklung und damit nicht aufs Theater. [112])

In einer Grenzbotenrezension der „Thüringer Naturen" stellt Schmidt die Versuche der damaligen Zeit zusammen, in denen Unfertigkeit der Bildung als tragisches Motiv benutzt werde, es seien dies Hebbels „Maria Magdalena", Auerbachs „Lehnhold" und Ludwigs „Erbförster". In bezug auf das Talent des Verfassers erkennt er dem „Erbförster" unbedingt den Preis zu, findet aber, daß es als Ganzes betrachtet den „peinlichsten Eindruck" mache. Das liege nicht an den einzelnen entsetzlichen Szenen, darin kämen ihm die anderen Versuche mindestens gleich, es liege vielmehr daran, daß der entscheidende Umstand als ein Zufall erscheine. Wenn es auch nicht unmöglich sei, so müsse man doch verlangen, daß ein Förster die Grenzen seiner Befugnisse dem Brotherrn gegenüber kenne, wie man auch fordern müsse, daß er seine Maximen nicht aus einzelnen Bibelversen ableite. Wegen dieser Charaktereigentümlichkeiten mische sich in das Mitleid Geringschätzung. [113])

In einem weiteren Aufsatz über Ludwig in Westermanns Monatsheften scheint ihm das Größte in der Tragödie die Spannung, nachdem das Verbrechen geschehen ist, und die bange Ungewißheit, was eigentlich geschehen sein kann. Schmidt sagt, er kenne keine von den neueren Tragödien, in der das Grauen, das man sonst nur im Traum zu empfinden imstande sei, mit solcher Gegenwart heraustrete. Dieses Grauen werde aber durch Zufall und Mißverständnisse erzeugt, also durch zwei Faktoren, die nicht tragisches Motiv sein können, „weil sie das richtige Kausalverhältnis zwischen Schuld und Schicksal verdunkeln und verschieben." Kleist habe in der „Familie Schroffenstein" einen ähnlichen Fehler gemacht, der Zufall sei aber bei ihm durch die Situation hervorgerufen, denn beide Zweige der Familie waren ja zu gegenseitigem Mißtrauen und Haß angeregt, während im „Erbförster"

112) J. Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert, Bd. 3, S. 217 ff.

113) J. Schmidt in den Grenzboten 1857, Bd. 4, S. 406.

doch die herzliche Neigung zu gegenseitigem Verständnis bestehe.

Von tiefer und starker Leidenschaft, von Gebundenheit an die Schuld sei im „Erbförster“ keine Rede, das beweise die Tatsache, daß die Tragödie in jedem Augenblick durch ein schallendes Gelächter über die albernen Mißverständnisse beendigt werden könne, wenn das befreiende Wort ausgesprochen würde.

Noch bedenklicher sei es, die Unfertigkeit der Bildung als tragisches Motiv zu benutzen, denn man müsse von einem Helden, der uns interessieren soll, verlangen, „daß er in Beziehung auf die sittlichen Gedanken, die uns geläufig sind, nicht borniert ist.“ [114])

Ein Held, der sein Handeln durch aufgeschlagene Bibelverse bestimmen läßt, sei eben ein Sonderling, der nicht ins Drama gehöre. Wenn der Dichter auch seine Handlungsweise noch so sorgfältig motiviere, so glaube man ihm einfach nicht.

Der Erbförster glaube es ja selber nicht, wie die letzte Rede des Verzweifelten beweise: „Sagt nicht: Der Mann war redlich sein Leben lang und hat sich gehütet vor dem Bösen und hat einen Gott geglaubt und hat kein Stäubchen gelitten an seiner Ehre, sonst glauben sie's euch nicht. Das glaubt euch niemand, daß einer so alt sein kann und doch so ein Bösewicht.“ [115])

Das alles wie auch der Weingenuß, der die Erregung des Försters noch steigere, seien Umstände, die den Inhalt der Schuld nur verdunkeln. Der Förster sei also im Augenblick der Tat unzurechnungsfähig gewesen, gehöre demnach nicht ins Drama.

Augenscheinlich habe Ludwig den Erbförster als tragischen Helden in der Art des Othello und mit der Idee des Kohlhaas schildern wollen. Kohlhaas sei aber vollkommen zurechnungsfähig in seinen Handlungen, und die Zeitumstände

114) Auch Bulthaupt hält die Unwissenheit des Försters für einen Charakterfehler (Dramaturgie, Bd. 3, S. 204), was der italienische Kritiker Friedmann nicht einsehen kann. Sie scheint ihm, wie Otto Ludwig den starrköpfigen Alten gezeichnet habe, logisch, sogar sehr erklärlich, da weder er noch seine Vorgänger sich je darum gekümmert hätten, ob der Wald, in dem sie ihr ganzes Leben zugebracht, einem anderen Förster übergeben werden könne oder nicht. Ulrich halte dies einfach für unmöglich, weil er seit 40 Jahren den Forst trefflich bewirtschaftet habe. Vor diesem Bewußtsein könne vor ihm kein Rechtsbegriff standhalten. (Friedmann: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern, Leipzig 1900, S. 230 f.)

115) 5. Aufzug, 8. Auftritt. Stern: Bd. 3 sr. Ausgabe, S. 117.

förderten das Verständnis noch. Das ihm vom Staat zugefügte Unrecht sei ein begreiflicher Grund zur Selbsthilfe, während im „Erbförster“ doch alles auf Einbildung beruhe.

Schmidt fragt: „Worin liegt das Bedenken des realistischen Dramas?“ Das bürgerliche Leben sei nicht nur an die sittlichen Gesetze geknüpft, sondern zugleich an Rechtsgewohnheiten, willkürliche, einer bestimmten Gesellschaftssphäre angehörige Voraussetzungen, und an positive Gesetze, die der freien individuellen Bewegung hindernd in den Weg treten. Ein ungewöhnlicher Schritt sei nicht möglich, ohne daß man mit der Zivil- oder Kriminaljustiz zusammenstoße. Im realistischen Drama werde die Teilnahme befangen und ängstlich, nicht bloß, weil sie zu stark an die Realität erinnert werde, sondern weil sie sich versucht fühle, „den Inhalt des bürgerlichen Rechts an dem Maßstab des inneren sittlichen Gefühls zu prüfen.“ Die wahre Bedeutung der idealen Tragödie liege aber darin, daß sie diese Prüfung erspart, daß in ihr kein Maßstab angelegt werde, als „der allgemein menschliche“. So hätten Shakespeare, Corneille, Racine den Begriff der idealen Tragödie aufgefaßt. [116])

Auch an den „Makkabäern“ findet Schmidt viel auszusetzen. Judah sei ein epischer Charakter, weil er nur handelnd, nicht leidend auftrete. Bei den anderen Personen habe Ludwig nicht einmal den Versuch gemacht, uns über die Motive ihres Handelns zu unterrichten. Namentlich die Gestalt der Lea sei „eine Mosaikarbeit aus einzelnen Situationen“, in jeder Szene überrasche sie durch neue Voraussetzungen. Eleazar begehe die größten Nichtswürdigkeiten und bekehre sich am Schluß, ohne daß man für das eine oder das andere in seinem Charakter einen Grund entdecken könne, da man ja über seinen Charakter nichts erfahre. Ebenso unmotiviert sei der plötzliche Abzug des Syrerkönigs, der als souveräne Laune eines Despoten wirke, der durch den Zufall bestimmt wird. Dieses für die Erhebung eines Volkes nicht sehr schmeichelhafte Resultat werde dadurch herbeigeführt, daß der Dichter den Inhalt der biblischen Geschichte entstellt habe, „in der guten Meinung, sie zu idealisieren“.

In der Bibel heben die Juden auf Antrag der Makkabäer das Sabbathgesetz auf und kämpfen, während sie sich in der Tragödie abschlachten lassen. Mit Recht sagt Schmidt: „Für ein Volk, das unter solchen Umständen in einen ganz unbegreiflichen Wahnsinn verfällt, können wir kein Interesse mehr

116) J. Schmidt: Otto Ludwig in Westermanns Monatsheften, Bd. 35, S. 443 f.

fühlen, und es ist uns unbegreiflich, wie aus einem so hirnverbrannten Stamm ein Held hervorgehen konnte." Genau so sei es mit der zweiten Abweichung von der biblischen Vorlage, dem Opfertode der Kinder, der den plötzlichen Abzug des Syrerkönigs motivieren solle. Der Dichter habe versäumt, uns die dadurch hervorgerufene Gemütsbewegung des Königs in ihrem Entstehen so zu schildern, daß seine Sinnesänderung glaubhaft werde.

Auch die historische Grundlage des Gemäldes sei „unklar und verworren", der ständige Wechsel des Kriegsglücks, das ständige zwecklose Durcheinander von Parteien, Heeren und Königen ermüde bis zur Abspannung. Bei dem völligen Mangel an Konzentration empfange man auch in den sich an die einzelnen Helden anschließenden Szenen keinen reinen Eindruck.

Und doch sei auch in diesem Stück trotz aller Fehler „glänzendes dramatisches Talent" nicht zu verkennen. Wenn es sich auch nur in einzelnen Szenen zeige, so müsse man diese wenigstens an hinreißender Wirkung den Leistungen unserer größten Dichter an die Seite stellen.[117])

Später hat sich Schmidt in seinem Aufsatz in Westermanns Monatsheften noch einmal mit der Tragödie auseinandergesetzt. Es genügt hier, die in dieser Besprechung sich vorfindenden neuen Gedanken zu entwickeln.

Schmidt sagt, er habe in seiner ersten Besprechung von dem Helden Judah behauptet, er sei episch. Darauf habe er in Ludwigs Studien folgende Entgegnung gefunden: „Judah verachtet in seinem Stärkestolz die Schwächen seines Volkes den Fanatikern gegenüber und muß zuletzt sehen, daß eben diese Schwächen gesiegt und nicht seine Stärke. Dies ist eben sein Leiden."[118]) Wenn der Dichter den Kern seiner Tragödie so habe aufgefaßt wissen wollen, hätte er die Handlungsweise der Lea, die durch ihren Opfermut den König bestimmt, auf die Unterwerfung des Volkes zu verzichten, nicht nur erklären, sondern interessant machen und die Wirkung auf die Gegner individuell vorführen müssen. Dasselbe gelte für die Handlungsweise des Jojakim, der veranlaßt, daß die Juden sich wehrlos schlachten lassen. Beides sei in sehr geringem Maße auch nur versucht worden. Das Sabbathmotiv trete für Judah und Antiochus genau so überraschend ein wie für den Zu-

117) J. Schmidt: Geschichte der Deutschen Literatur im 19. Jahrhundert, Bd. 3, S. 219 ff.

118) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 95.

schauer, und zudem lehre die Erfahrung, daß grausames Handeln den Menschen keineswegs ernüchtere, sondern nur noch grausamer mache.

Grundlos sei die Hinrichtungsszene, sie genüge an sich schon, um den Erfolg des Stückes zu erklären. Das Verdienst komme aber dem Dichter nicht ganz zu, denn diese Szene sei eine Nachbildung der entsprechenden in Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer". Wenn Ludwig auch den allgemein menschlichen Inhalt „geistvoll herausgeschält" habe, so besitze Werner dagegen einen anderen Vorteil, nämlich den, daß er die feste Gewißheit habe, daß man durch den Märtyrertod die ewige Seligkeit gewinnt. Deshalb steige die Mutter der Makkabäer vor den Augen der Zuschauer in prachtvollen Gewändern zum Himmel auf und tue sofort große Wunder, und so wandele sich der Eindruck der früheren Greuel in triumphierendes Entzücken.

Von dieser Illusion finde sich bei Ludwig keine Spur, man merke doch durch, „daß er die Makkabäer, auch wenn sie von ihrem Glauben abfielen, dennoch nicht in die Hölle schicken würde", und so frage man sich denn: „Wozu wird also die Phantasie so gequält? Warum hat der Dichter nicht eine Handlung ersonnen, zu der die edle und gebildete Sprache paßt?"

Für Ludwig habe das Ereignis eine andere Verklärung, es bestimme den König, Judäa zu verlassen. Und hier verfalle der Dichter in den Fehler des Lakonismus, den Hebbel so oft begangen habe. Durch die unmotivierte Sinnesänderung des Königs werde gerade zum Schluß vom Dichter die Reflexion in Anspruch genommen, wo er das Gemüt hätte zwingen müssen.

Die Vorzüge des Dramas seien malerischer Art. Man stehe gleichsam vor einem alten italienischen Meister: „prachtvoller Faltenwurf, vornehme Gestalten, Szenen von grandioser Wirkung und echter Symmetrie", das seien die Hauptvorzüge der Tragödie. Abgesehen von einigen Bedenken sei sie ein vorzügliches Bühnenstück, daß auch bei der bloßen Lektüre durch die reine, glanzvolle Sprache anzieht. Mit einem Wort, man könne an ihm dieselben Schönheiten rühmen, die man an Schiller bewundert, ein Lob, über das Ludwig in seiner Abneigung gegen die Schillersche Dramatik wahrscheinlich erschrecken würde.[119])

Was an den Grenzboten-Rezensionen Schmidts über Ludwigs dichterische Produktion besonders angenehm überrascht, das ist die Unparteilichkeit des Urteils, das sich dadurch nicht bestechen läßt, daß der Dichter zu der kleinen Zahl von

119) Schmidt: Otto Ludwig, Westermanns Monatshefte, Bd. 35, S. 536 ff.

Schriftstellern gehört, „die in Methode und Tendenz ihres Schaffens dieselben Grundsätze darstellen, welche die Kritik des Blattes vertritt.“ [120])

Über Ludwigs ursprüngliche Begabung denkt der Kritiker freilich ganz anders als der Dichter selbst, wenn er ihn für ein ausgesprochen episches Talent hält. In dieser Überzeugung bestärke ihn die Tatsache, daß die Erzählungen des thüringischen Poeten zu dem Bedeutendsten zu rechnen seien, was die neuere Zeit hervorgebracht habe, während seine Dramen auf der Bühne nie den ungeteilten Beifall des Publikums gefunden hätten. Schmidt meint sicher nicht mit Unrecht, daß nicht die Einsicht in seine individuelle Begabung den Dichter allein auf das dramatische Gebiet verwiesen habe, sondern auch die Überzeugung, daß die dramatische Gattung die höhere, daß sie die wahrhaft moderne sei. [121])

Für seine Ansicht über die durchaus epische Begabung unseres Dichters beruft sich der Kritiker auf Freytag, der über Ludwigs eigentliches Talent genau so denke wie er. Entscheidend für ihre Ansicht sei, daß es dem Dichter so schwer, ja fast unmöglich gewesen sei, seine Gesichte durch Reflexion zu bändigen, worauf Freytag aufmerksam gemacht habe. [122])

---

120) So Freytag über Ludwig in den Grenzboten 1856, Bd. 4, S. 121. Wegen dieser gemeinsamen Tendenzen billigt Bartels den Grenzbotenkritiken Schmidts über Ludwigs dichterische Produktion nur wenig objektiven Wert zu, da sie eben nur „Parteirezensionen“ seien. (Bartels im „Literarischen Zentralblatt für Deutschland“ 1898, Nr. 32 vom 13. August, S. 1212.) Im Gegensatz zu Bartels halte ich diese Kritiken für durchaus objektiv, denn sie übersehen die Schwächen der Dramen nicht nur nicht, sie rücken die Mängel sogar energisch in den Vordergrund, so daß man ihnen den Vorwurf der Parteilichkeit sicher nicht machen kann.

121) vgl. Ludwigs Ausspruch: „In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Beseelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkerer Verleiblichung; beide treffen in der dramatischenn Kunst als in dem höchsten jenem ihrem Streben erreichbaren Punkte zusammen.“ „... die dramatische Kunst gibt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich.“ (Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 28.)

122) J. Schmidt: Otto Ludwig, Westermanns Monatshefte, Bd. 35, S. 542 f. Seiner Ansicht schließt sich auch Bartels an, wenn er sagt: „So wird es doch wohl richtig sein, Ludwig zuerst und hauptsächlich als Epiker aufzufassen, dem zwar das Talent dramatischer Charakteristik nicht fehlte, wohl aber jene gleichsam metaphysische Begabung des Dramatikers.“ (Bartels, Biographie, S. 52.) Denselben Standpunkt nimmt auch Treitschke ein, wenn er zu Ludwigs Schilderung seiner Konzeptionsstimmung sagt: „Wer kann das lesen, ohne sofort befremdet zu rufen: das ist das Bekenntnis eines epischen Dichters!“ (Historische und Politische Aufsätze, Bd. 1, S. 706). Stern hält an der Überzeugung von Ludwigs ursprünglicher dramatischer Begabung fest und wendet sich gegen die „vielbehauptete epische Natur seines Talents“. (Stern: Biographie, S. 299.)

Schmidt gehörte zu den Kritikern, die unser Dichter sehr schätzte und auf deren Urteil er viel gab. Seine Hochachtung vor ihm wird aus dem Briefe vom 3. Juli 1857 deutlich, in dem er ihm schrieb: „Ihre Redlichkeit und Tüchtigkeit neben einem feinen Gefühle in Dingen der Kunst und einem scharfen Gesichte dafür, das so manches sah, das selbst vielen Praktikern entgeht, und ich hoffe, ich darf sagen: eine gewisse Verwandtschaft in Wesen und Gesinnung hatten Sie mir lange lieb und wert gemacht, und wenn ich mich Ihnen nicht näherte, so geschah es, um Ihre kritische Freiheit mir gegenüber nicht zu beeinträchtigen." ...„Ja, lieber Freund, Sie geben sich Mühe, einen vernünftigen Menschen aus mir zu machen." [123])

Berthold Auerbach.

Auerbach hatte bei seinem ersten Zusammentreffen mit Ludwig in Dresden erkannt, daß Ludwigs Talent, das ihm ja nach einer Seite hin nah verwandt war, ihm mancherlei Anregung für sein dichterisches Schaffen bieten konnte, und auch als Mensch fühlte er sich zu dem stillen Sohn des Thüringer Landes hingezogen. Schon am 7. Mai 1850 konnte er seinem Vetter Jakob Auerbach mitteilen: „Ich habe hier einen schönen Menschenkreis, und an Otto Ludwig, dem Dichter des „Erbförster", habe ich auch ein Stück Kamerad." [124])

Daß beide Dichter sich gegenseitig beeinflußt haben, ist wohl nicht zu bezweifeln. So verraten die tragischen Erzählungen Auerbachs aus den ersten fünfziger Jahren, „Diethelm von Buchenberg" und „Der Lehnhold", den Einfluß der „tragischen Tiefe und Schärfe Otto Ludwigs", worauf Stern aufmerksam macht, [125]) und andererseits mag sich in den „Thüringer Naturen" an manchen Stellen Auerbachs Einwirkung nachweisen lassen. Vor allem aber half Auerbach dem in allen äußeren Dingen des Schriftstellerberufs unerfahrenen Freunde mit bereitwilliger Güte. So schrieb er ihm noch am 10. April 1861, als Ludwig auf eigene Faust Verbindungen zu dem Dresdener Verlagsbuchhändler Kunze anknüpfte, um aus der Fülle seiner dramatischen Entwürfe ein Novellenbuch zu gestalten: „Tu ja nie etwas derartiges ganz allein für dich, du weißt, daß du es dabei immer verfehlt hast, und daß ich Glück für dich hatte, und ich bin, wo ich sei, nach wie vor bereit, dein curator

123) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 392 f.
124) Berthold Auerbachs Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach, Bd. 1, S. 80.
125) Stern: Biographie, S. 275.

bonorum oder Kommissionär zu sein, wie du es nennen willst.“ [126])

Es gibt kein besseres Zeugnis für das schöne Verhältnis, in dem beide Dichter zueinander standen. —

Schon gleich in der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft bot sich für Auerbach die Gelegenheit, eine Lanze für seinen neuen Freund zu brechen. Gegenüber den vielen durch das Erscheinen des „Erbförsters“ hervorgerufenen gehässigen Presserezensionen trat Auerbach im „Neuen Dresdner Journal“ mutig für das „Stück echter Poesie“ ein in einer ausführlichen Würdigung des Dramas, der ich mich jetzt zuwende.

Viele, die das Stück gesehen, riefen, das Drama sei zu kraß, und vor allem schrieen die so, die es n i c h t gesehen. Das sei allerdings der bequemste Weg, meint der Kritiker; um seine Urteilskraft dem Ungewohnten gegenüber nicht anstrengen zu zu brauchen, lehne man es einfach ab oder gehe mit einigen allgemeinen Phrasen darüber hinweg.

Nun müsse er ja zugeben, daß es kein schöner, „d. h. in der innern Natur der Dinge unabweisbarer und darum in sich versöhnter Schmerz“ sei, den das Trauerspiel als letzten Eindruck hinterlasse. Das gelte aber nur für die Tat oder vielmehr für die Tatsache, die den tragischen Schluß herbeiführe. In dem ganzen inneren Bau der Charaktere und in ihrer Stellung zu einander liege jedoch tiefste und reinste Tragik.

Der Dichter habe „mit großer Zurückhaltung und im Geiste echter Poesie“ nirgends den abstrakten Grundgedanken zu einem bestimmten Satze formuliert, er habe ihn vielmehr als „unsichtbare und doch überall waltende Seele“ in Gestalt und Gehalt des Ganzen verarbeitet, so daß der Zuschauer sich die immanente Idee selbst erobern müsse.

Der Konflikt des Erbförsters zwischen Naturrecht und Gesetzrecht sei ein tief tragischer und gewiß „eins der schönsten Objekte der Dichtung“.

Ein Fehler des Aufbaues bestehe aber darin, daß der Dichter im Verlauf der Handlung mehrmals die Möglichkeit nahe rücke, daß noch einmal alles wieder gut werde, wie schon so oft vorher, und das möchten wohl auch „manche weichliche Gemüter“ wünschen. Der Dichter würde aber damit das Wesen des Widerstreits von vornherein zu einem bloß relativen und nicht zu einem unbedingten machen. Immerhin sei nicht zu leugnen, daß die „bange Höhe“, auf der das Drama schon gleich zu Anfang stehe, und die sich dann im Fortgang der Handlung noch immer mehr steigere, uns bei den immer

126) Stern: Biographie, S. 366.

wieder auftauchenden Möglichkeiten einer Verständigung einen gewissen peinlichen Eindruck hinterlasse, der durch die plötzliche Schlußwendung nicht gelöst, sondern eher noch bestärkt werde.

Die Gestalt des Erbförsters hätte sich unter Ausnutzung der Zeitverhältnisse, in der das Drama spielt, bei der gewaltigen Unbeugsamkeit ihres Charakters „zu einer Art von modernem Götz" ausarbeiten lassen, zu einem tragischen Revolutionshelden von 1848. Der Dichter habe sich aber innerhalb der Grenzen des Familienlebens gehalten, und in der Anlage des Ganzen, besonders aber auch in der „meisterhaften Zeichnung der Charaktere", bekunde sich in dem Werk „eine solche poetische Naturkraft, daß wir sein Erscheinen mit Freuden begrüßen müssen". Es liege in den Gestalten des Stückes eine Macht und Fülle, ähnlich der in den ersten Dramen Schillers, wo er sich noch dem unmittelbaren Leben anschloß und aus ihm Stoff und Charaktere nahm. In seiner wetterharten Starrheit und ehernen Konsequenz stelle sich der Erbförster auch neben Gestalten wie Kleists Kohlhaas. „Solche Figuren", sagt Auerbach, „werden sozusagen zum Nationaleigentum. Sie steigen aus den Büchern heraus ins unmittelbare Leben und werden lebendige Erinnerungen."

Dabei habe Ludwigs Sprache eine solche Frische, daß man mit Jakob Grimm sagen könne: „Die Sprache hat noch die scharfen Sinne der Menschen, die in der freien Natur leben und die wesentlichen Laute und Merkmale den Dingen ablauschen". Zum Schluß seiner günstigen Besprechung bittet Auerbach Dresden, eine Kraft zu fördern, „von der wir", wie er sagt, „noch viel Tüchtiges und Frisches hoffen dürfen".[127])

Wie hoch Auerbach tatsächlich von dem Talent des Freundes dachte, geht aus einem Briefe an Ludwig vom 10. April 1861 hervor, in dem er schrieb: „Ich habe dich ja immer beim Dramatischen festhalten wollen, du bist der einzige, der Theater und Poesie einen könnte."[128])

127) Auerbach im ‚Neuen Dresdner Journal' 1850, Nr. 14 von Sonntag, 14. April, S. 109 f. Nicht so günstig urteilt der französische Literarhistoriker St. René Taillandier, wenn er über den „Erbförster" schreibt: „Je crois qu'un examen impartial diminuerait de beaucoup les éloges accordés à cette oeuvre et les espérances fondées sur l'avenir du poète." Der Anfang entbehre mit seiner Waldespoesie nicht eines gewissen Reizes, aber: „vaines promesses! nous retombons de là dans le plus noir des mélodrames, dans un de ces cauchemars horribles comme l'Allemagne en a tant vu depuis le 24 Février de Zacharias Werner. Où est, dans tout cela le poète prophétisé par la critique? Où est le créateur de ce théâtre nouveau que les races du Nord doivent donner à l'Europe?" (Revue Des Deux Mondes 1850, Augustheft des 3. Bandes, S. 502.)

128) Stern: Biographie, S. 366.

Mit regem Interesse verfolgte er auch das Entstehen der „Makkabäer", und er war es auch, der zusammen mit Devrient dem Freunde von dem unmöglichen Motiv der Doppelehe abriet, das den Kern des Stückes bilden sollte.[129])

Auch nach Ludwigs Tode verfolgte er das Schicksal seiner Werke mit reger Anteilnahme. Als er die Vertonung der „Makkabäer" von Rubinstein hörte, schrieb er seinem Vetter Jakob: „Ich habe gestern die Oper ‚Die Makkabäer', komponiert von Rubinstein und von Mosenthal nach der Otto Ludwigschen Dichtung zugerichtet, gesehen und gehört. Es kränkt mich eigentlich tief, daß Mosenthal das edle Werk des Freundes so mißbraucht, und ich hoffe nur, daß er den Hinterlassenen Otto Ludwigs den Ertrag zuwendet; denn bisher wurde das Stück noch alljährlich gegeben, zumal in Wien, und jetzt wird für die Armen das ausbleiben, denn der Publikus (sic!) schmeckt das einmal Gesungene im einfachen Wort nicht mehr."[130])

Die treue Freundschaft und rührende Fürsorge Auerbachs für Ludwig hatte diesem oft wohl getan, wenn er in Studien und Pläne verstrickt keinen Ausweg mehr sah, so schrieb er am 9. November 1854 dem Dichter der Dorfgeschichten: „Lieber, entschuldige Du mich bei Dir; Du hast soviel für mich getan, daß etwas weniger oder mehr keinen großen Unterschied mehr machen kann."[131])

Friedrich Hebbel.

Zwischen Hebbel und Ludwig, diesen beiden Großen im Reiche der Dichtung, ist nie ein persönliches Verhältnis zustande gekommen, obwohl sie in ihrem künstlerischen Streben viel Gemeinsames hatten. Hebbel sah in Otto Ludwig nur seinen Nachahmer, der seine Dramen schamlos ausbeutete. Den „Erbförster" erklärte er 1852 für eine Nachahmung seiner „Maria Magdalena", die Gestalt des Helden selbst für eine Kopie seines Meister Anton,[132]) obwohl Ludwig selbst erklärte: „Die Hebbelsche Theorie hat auf das Entstehen des Stückes

---

129) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 201.

130) Berthold Auerbachs Briefwechsel mit seinem Freunde Jakob Auerbach, Bd. 2, S. 242.

131) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 387.

132) Brief Hebbels an St. René Taillandier vom 9. August 1852, Hebbels Briefe, Bd. 8, Nr. 922, S. 41.

keinen Einfluß gehabt; ich habe sie erst später kennen lernen und nie adoptiert.“ [133])

In einem Brief vom 1. Mai 1859 beklagt sich Hebbel bei Klaus Groth, er habe in Deutschland das soziale und das biblische Drama hervorgerufen, aber trotz des großen theatralischen Erfolges, den er zu verzeichnen gehabt, seien seine Werke aus unlauteren Motiven von der Direktion des Burgtheaters abgesetzt worden, und seine Schüler hätten sich des Terrains bemächtigt, das ihm gehöre. [134]) Daß er mit diesen seinen Schülern besonders Otto Ludwig im Auge hatte, geht aus zwei anderen Briefen Hebbels deutlich hervor, in denen er geradezu sagt, sein Gegner (Laube) habe seine Stücke von der Bühne heruntergeworfen, und er habe sie, „um die Lücken zu verdecken“, durch die „Nachahmungen Otto Ludwigs, den „Erbförster“ und „Die Makkabäer“ ersetzt. [135]) Mit einer gewissen Schadenfreude verfolgt Hebbel darum das Schicksal der „Makkabäer“ seines Schülers, der, wie er glaubte, ohne ihn überhaupt nicht da sein würde. [136]) So schrieb er nach der ersten Aufführung der „Nachahmung“ am Wiener Burgtheater: „So posaunten sie eine Nachahmung meines Herodes, ‚die Makkabäer‘, drei Monate lang als ein nie dagewesenes Meisterstück aus, und wie der Tag der Aufführung kommt, fällt es durch wie eine Prechtleriade, am eigenen Bombast erstickend.“ [137]) Und nachdem er am 13. Dezember 1852 Adolf Pichler mitgeteilt hatte, daß die „Makkabäer“ dem Publikum mit Gewalt aufgedrungen würden, was aber nichts helfen könne, „wenn auch in dieser Zeit von völliger Leere des Theaters nicht die Rede sein kann,“ [138]) (!) schrieb er Mitte Januar des nächsten Jahres befriedigt an Dingelstedt: „Die Makka-

---

133) Brief Ludwigs an J. Schmidt vom 24. Januar 1854, abgedruckt bei Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 382. Dieser Stelle wegen glaubt J. Stöcker nicht, daß Ludwig Hebbels „Maria Magdalena“ gekannt habe (O. Ludwig und sein Stil im „Erbförster“, Diss. Marburg 1912, S. 126), während Isch scharfsinnig zu diesem Ausspruch bemerkt: „Wohlverstanden: die Hebbelsche Theorie, nicht „Maria Magdalena“. Von diesem Trauerspiel glaube ich im Gegensatz zu Jakob Stöcker, daß es Otto Ludwig schon sehr gut kannte als er am „Erbförster“ schrieb.“ (Isch: O. Ludwigs „Erbförster“, Diss. Bern 1918, S. 27.)

134) Hebbels Briefe, Bd. 6, Nr. 651, S. 255.

135) Hebbels Briefe, Bd. 7, Nr. 853 a, S. 319 und Nr. 760, S. 134 (an Strodtmann und von Üchteritz).

136) Brief an Adolf Stern vom 31. Dezember 1862, Hebbels Briefe, Bd. 7, Nr. 838, S. 284.

137) Brief an Adolf Pichler vom 12. November 1852, Briefe, Bd. 5, Nr. 419, S. 76.

138) Briefe, Bd. 5, Nr. 426, S. 88.

bäer“ ließen sich trotz der A. A. Zeitung [139]) nicht durchbringen. Der Nachahmer glaubt das Original oft dadurch zu überbieten, daß er es im innersten Lebensnerv verletzt, muß es aber auch damit büßen, daß die erwarteten Wirkungen ausbleiben. Es kann darüber gestritten werden, ob die alten jüdischen Mythen ungeheuerlich, wie sie sind, überhaupt dramatisch brauchbar sind. Aber darüber kann nicht gestritten werden, daß das Bestreben, sie zu vermenschlichen, nicht gelingen kann.“ [140])

Besonders verstimmte es ihn auch, daß sein eigener Verleger die Werke seines Nachahmers in Verlag nahm. Darüber schrieb er an Moritz Kolbenheyer: „Seit Herr J. J. Weber meinen eigenen Mitesser Otto Ludwig, der alle meine Stücke nacheinander ausbeutet, zu drucken angefangen hat, sehe ich nicht ein, wie wir noch zusammen gehen sollten.“ [141])

Der Grund für Hebbels Haß gegen Ludwig ist also darin zu suchen, daß er sich von seinem „Schüler“ ausgeplündert glaubte. Das ist wenigstens der Grund, den Hebbel selbst angibt, in Wirklichkeit kommen noch andere Motive in Frage. Zunächst einmal die Tatsache, daß Hebbels Stücke in Wien von Ludwigs beiden Hauptdramen von der Bühne verdrängt wurden. [142]) Das konnte Hebbel natürlich nie seinem „Ausbeuter“ verzeihen, daß er ihm sogar mit Erfolg den Platz an der Sonne streitig machte. Hinzu kommt aber noch etwas anderes, was Hebbel selbst in einem Briefe an Emil Kuh vom 14. Oktober 1857 einmal ausspricht. Er sagt dort von Ludwig: „Ich habe an diesem Mann, dessen bedeutendes Talent ich so wenig verkenne, als es mich geniert, (?) nur das eine auszusetzen, daß ich nicht der Erste war, dem er in Wien seine Stücke zusandte.“ [143]) Dieses offenherzige Eingeständnis gekränkter Eigenliebe wirft auf Hebbel kein besonders gutes Licht.

---

139) In einer Rezension der Augsburger Allg. Ztg. in Nr. 14 vom 14. Januar 1853 hatte der Kritiker (Dingelstedt?) bekümmert die Mißerfolge der Aufführungen des Stückes und die Gründe dafür angeführt und dabei betont, er stelle Ludwigs Begabung sehr hoch und erwarte von ihm noch sehr viel für die nationale Dramatik.

140) Hebbels Briefe, Bd. 5, Nr. 429, S. 94.

141) Hebbels Briefe, Bd. 5, Nr. 489, S. 212.

142) Saphir tat darüber den kuriosen Ausspruch: „Nachdem Otto Ludwig — freilich nach Hebbel — seinen „Erbförster“ geschrieben, ist die „Magdalena“ in einem Jahr um vier Jahrzehnte gealtert und wird bald im verlorensten Winkel einer Theaterbibliothek verkümmern.“ (Wiener allgemeine Theaterzeitung, Konversationsblatt, herausg. von Bäuerle. Wien 1854. Nr. 19—21, ab S. 83.)

143) Hebbels Briefe, Bd. 6, Nr. 581, S. 65 f.

Es ist zur Genüge bekannt, daß Ludwig Hebbels Dramen scharf kritisiert hat, daß er sie a priori verdammte, da er einen falschen Maßstab an sie anlegte, nämlich den der verunglückten Hebbelschen „Julia", nach dem er alle anderen Dramen Hebbels beurteilte. Wenn man auch ohne weiteres zugeben muß, daß das in Ludwigs Studien von der Hebbelschen Dichtung gezeichnete Bild keineswegs richtig ist, so kann man doch nicht so weit gehen, wie Bartels es tut, wenn er sagt: „Leider ließ sich auch Ludwig selber in die Opposition gegen den Dithmarscher Dichter, der ihn seinerseits als seinen Schüler betrachtete, hineintreiben, vor allem durch Auerbach, dessen Hebbelhaß, vielleicht auf eine persönliche Berührung zurückzuführen, ganz maßlos war." [144]) Ludwig hat sich sein Leben lang von literarischem Koteriewesen entfernt gehalten, es war nicht seine Schuld, wenn literarische Gegner Hebbels wie Laube und Auerbach ihn immer wieder als Rivalen und Überwinder Hebbels ausspielten, wodurch man den Anschein erweckte, als fühle Ludwig sich selbst als Gegner Hebbels. Der beste Beweis für meine Ausführungen ist ein zum Glück erhaltenes Fragment eines Jahreskalenders, in dem sich unter dem 26. Dezember 1863 folgende Eintragung unseres Dichters befindet: „Heute endlich hat mir Emilie, von Heydrich dazu gedrängt, gesagt, daß Hebbel (am 13.) gestorben ist. Wunderbar, daß ich in den letzten Wochen immer an ihn denken mußte und mich es drängte, an ihn zu schreiben. Wieder einer und wohl der beste unter den wenigen dahin, denen es noch mit der Kunst ein heiliger Ernst; ich werde ihn nicht vergessen; mir ist, als wäre mir ein Bruder gestorben. Sit terra illi levis." [145]) Ob Hebbel wohl je solche rührenden Worte für seinen „Schüler" gefunden hätte? Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, ob und inwiefern Ludwig von Hebbel beeinflußt worden ist, zumal eine solche Untersuchung sehr wenig greifbares Material zutage fördern würde. Selbst wenn man eine unmittelbare Einwirkung Hebbels auf Ludwig nicht annehmen will, so darf man doch nicht vergessen, daß es auch einen Zeiteinfluß gibt, dem sich niemand entziehen kann. Den künstlerischen Fortschritt, den die Dramen dieser Art für die deutsche Literatur bedeuten, hat Hebbel gemacht, was er ja auch selbst für sich in Anspruch nimmt, wenn er schreibt: „ich rief in Deutschland das soziale und das biblische Drama hervor" [146]), und Ludwig hat eben wie alle, die nach Hebbel kamen, davon profitiert. So sah Hebbel denn doch mit gewissem Recht in Ludwig seinen

144) Bartels: Biographie, S. 40.
145) Stern: Biographie, S. 381 f.
146) Hebbels Briefe, Bd. 6, Nr. 651, S. 255.

„Schüler", wobei ich hier das Wort allerdings nicht in dem gehässigen Sinne Hebbels gebrauche, der dem Ausdruck den Sinn von „Nachahmer" oder sogar „Ausbeuter" unterzuschieben pflegte, ich gebrauche es vielmehr in dem Sinne von „Mitstreiter", denn das waren Hebbel und Ludwig, Kämpfer für dasselbe Ideal, wenn auch in den Mitteln zur Erreichung des Zieles und rein menschlich Welten zwischen ihnen lagen. —

Otto Ludwig.

Sein schärfster, unnachsichtigster Kritiker war Otto Ludwig selbst, weshalb ich ihn denn in dieser Arbeit nicht übergehen darf. Ich werde im folgenden zu zeigen haben, was er selbst an seinen beiden Hauptdramen zu tadeln fand und wie er sich den ihnen gemachten kritischen Vorwürfen gegenüber verhielt.

So gefällt ihm zum Beispiel die Stimmung im „Erbförster" nicht. Er habe einen Fehler begangen, dadurch, daß er den Anfang des Stückes zu heiter gehalten habe. Der Zuhörer müsse von Anfang an ahnen, daß das Spiel ein böses Ende nehmen müsse. „Lebenswahr", sagt Ludwig, „ist der Erbförster durch und durch, aber er verliert durch obigen Fehler an poetischer Reinheit." [147]) Sein großes Vorbild Shakespeare hätte ihn in diesem Punkte eines Besseren belehren müssen. Kann man denn im „Hamlet" oder im „König Lear" von Einheit der Stimmung sprechen? Man hat es stets als besonderen Lebenssinn empfunden, wenn in dichterischen Schöpfungen Tragik und Komik einander ablösen und streifen. Und wenn schon unbedingt Einheit der Stimmung herrschen muß, ist denn der frische Berg- und Waldduft, der das ganze Stück durchzieht und sich in den Menschen und den Situationen wunderbar wiederspiegelt, ist das nicht auch eine einheitliche Stimmung?

Dann wieder meinte er, er habe sich im Stoff vergriffen, wenn er schrieb: „Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieses sagt in seiner Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poesie läßt es sich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinlebens, treue Porträtierung ist allem Schwunge entgegen." [148])

147) Gespräche Otto Ludwigs mit Jofef Lewinsky, Stern: Bd. 6, S. 294 f.

148) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 20.

Auch das Problematische des Konfliktes empfand er deutlich: „Hauptsache, daß der tragische Konflikt zwischen den Personen nie von äußerer Ursache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverständnissen, sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne, aus dem eigensten Sein derselben ...“ „Dagegen habe ich gefehlt im Erbförster und Stein.“ [149])

Ganz richtig erkannte er das Fehlerhafte an dem plötzlichen Auftauchenlassen von Versöhnungsmöglichkeiten, die dann aber unbeachtet gelassen werden: „Man darf nicht glauben, daß Aussichten auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegenteil machen sie diese leicht unerträglich. So im Erbförster, wo ich wunderlicherweise diesem Irrtum anheimgefallen sein muß. — Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaktion und wirklichen Verlust der schönschmerzlichen Stimmung.“ [150])

Auch auf einen anderen seinem „Erbförster“ gemachten Tadel kommt Ludwig zu sprechen, wenn er sagt: „Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemischt sind, doch wenn möglich so, daß durchgehends, wenigstens vorherrschend das angenehme Ingredienz überwiegend ist ...“ „Ein gemischtes Gefühl ...“ „Soweit es möglich, muß schon die Fabel, die Gestalt der Handlung in kürzester Erzählung, die beiden Ingredienzen in dem eben verlangten Mischverhältnisse in sich haben. Dagegen gesündigt zu haben, ist mein großer Fehler im Erbförster.“ [151])

Auch die Schwächen von Fabel und Charakteristik erkennt er klar: „Nur muß der tragische Zusammenhang uns vor allem deutlich werden, denn e r soll uns ergreifen und festhalten, auf ihn soll sich alle Spannung, alles Schauspielerische beziehen; Hauptsache ist immer die genaueste Festhaltung des einen Gesichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perspektive in der Malerei. Die Hauptperson immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im malerischen Sinne — im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförster, den ich mir garnicht klar und oft genug vor die Augen stellen kann. Meine Darstellung war dramatisch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuschauer, die kleinen Motive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen oder auch aus Cha-

149) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 55 f.
150) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 17 f.
151) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 165 f.

rakter und Situation, den beiden gegebenen Faktoren der Entwicklung. Nun hatte ich aber durch den untragischen Anfang andre Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Geschlossenheit; neben Charakter und Hauptsituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der Beschaffenheit der Fabel und der zu besondern Charaktere den Grund davon zu suchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verständig und den Nagel auf den Kopf treffend riet, fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung.“ [152])

An einer anderen Stelle schreibt er: „Wir, Hebbel, Auerbach und ich, haben dieses kitzliche Wagstück unternommen, das Naive selbst mit dem Schrecken zu mischen; es ist abgelaufen, wie es konnte und mußte. Ich habe im Erbförster viel romantisches Nebenwerk in Bewegung gesetzt, ohne die Gefahr zu besiegen, die darin liegt, daß man die naive Gestalt selbst in unmittelbare Berührung mit dem Schrecklichen bringt. Shakespeare hat im Othello die Desdemona in diese Lage versetzt, aber sie dient nur als reflektierende Fläche, die den Strahl der Glut auf die Hauptperson zurückwirft, ähnlich wie meine Maria; doch hat Desdemona eine größere Schuld, und ihr Schicksal überrascht weniger uns als sie; und auch der alte Erbförster ist zu eng naiv, für beide einzustehen.“ [153])

Diese Zusammenstellung von kritischen Bemerkungen Ludwigs enthält fast alle tadelnden Bemerkungen, die dem „Erbförster“ auch von anderen Kritikern gemacht worden sind, zum Teil gehen Ludwigs Erwägungen wohl direkt auf Pressekritiken und Beurteilungen und Ratschläge von Freunden zurück. Daß er gelegentlich aber auch die Vorzüge seiner Dichtung sah, das zeigen vor allem zwei Stellen, wo er sagt: „Meinem ‚Erbförster‘ fehlt nur, daß die Situationen nicht von Hause aus tragisch und daß der Idealnexus daher nicht mit dem kausalen zusammenfällt, außerdem ist er ganz gut und in shakespearescher Technik gedacht und gearbeitet,“ [154]) und an einer anderen Stelle hebt er die „Lebensfülle“ seiner Gestalten hervor, von denen er wiederum sagt: „Diese sind reines Thüringer Gewächs.“ [155])

So bereitwillig er meistens die Ausstellungen der wahren Kritik anerkannte, so verstand er es doch auch manchmal ganz geschickt, sich gegen ihm unberechtigt scheinende Kritik zu

152) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 299.
153) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 189.
154) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 58.
155) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 83.

verteidigen: „Im Erbförster, meint Julian Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Försters getäuscht und sie für sittlich halte, während ich ja eben die Folge schilderte, die des Försters Verbergen seiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Äußerlichen zugewandten Charakter der Försterin geübt. Die Vertrauenslosigkeit dieser Ehe geht ja eben auch aus der Isolierung des Försters von dem Gewöhnlichen hervor. Es ist das ein Teil seiner tragischen Schuld und meiner Intuition.“ [156]) Auch gegen Julian Schmidts Vergleich des „Erbförsters“ mit dem „Othello“ wehrt er sich energisch in einem Brief vom 3. Juli 1857. Er schreibt dort: „Ich muß mich gegen noch einiges verwahren. Sie vergleichen den Othello mit dem Erbförster; es scheint, Sie setzen voraus, daß ich bei meiner Äußerung über den Othello dasselbe in Gedanken getan. Über den Erbförster aber denke ich, das freundliche Lob ausgenommen, wie Sie. Ich bin zu froh, ihn hinter mir zu haben, als daß er sich so unberufen einmischen könnte. Wenn ich überhaupt mir herausnehme, Shakespeare zu vergleichen, so geschieht das nur, wenn ich ihn an sein eignes Maß halte.“ [157])

Dann mußte er aber dem Kritiker wieder zugeben, „daß die Bildungsstufe durchaus kein Motiv zur Schuld geben darf, daß diese durchaus nur eine Zulassungssünde der praktischen Vernunft, wenn auch eine Tat der Leidenschaft sein muß, die nicht einmal mittelbar von der Bildungsstufe abhängen darf“... „Der Dichter darf hier nicht einmal einen falschen Schein entstehen lassen, wie ich es in meinem Erbförster tat, wo die Sophistik der Leidenschaft ohne die Ironie des Dichters steht.“ [158]) Gegen einen Vorwurf aber hat sich Ludwig immer wieder verzweifelt gewehrt, gegen einen Vorwurf, den er immer wieder von der Tagespresse und von bedeutenden Kritikern hören mußte, gegen den vielgerügten Zufall im „Erbförster“. Als ihm auch Julian Schmidt sogar diese Häufung von Zufällen vorhielt, da schrieb er ihm am 24. Januar 1854 ,es sei ihm wirklich nicht möglich, in dem Stück einen Zufall zu finden. Der Förster schieße auf den Robert, Marie werde aber getroffen, da sie absichtlich in den Schuß laufe. Man könne hier also weder von zufälliger Verwechslung der beiden, von zufälligem Freischützen-Fehlschuß, noch von irgendeinem überirdischen Einfluß reden. Nur zur Erzielung einer furchtbarerhabenen Stimmung habe er das Verhältnis

156) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 2, S. 154.

157) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 395.

158) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 418.

etwas ins Ungewisse und Undeutliche gespielt, weil das ein wesentliches Moment dieser Stimmung sei.[159])

„Das Dämonischerscheinende kann keinem tragischen Dichter verwehrt werden", schreibt Ludwig, „wenn es als wahrscheinliches und natürliches Glied der Kausalwirkung eingeflochten ist. Hier ist es natürlich und wahrscheinlich, es ist kein Wunder, es geht natürlich zu, nur die Stimmung des Wunderbaren ist darüber gebreitet."[160])

Daß die Kritik hier aber doch auf der richtigen Fährte war, daß dem Dichter selbst diese Bedenken einmal gekommen waren, zeigt ein Brief Ludwigs an Gutzkow vom 15. März 1847, wo er über den Erbförster schreibt: „Daß er die Tochter statt des Todgeweihten trifft, mußte als Willkür sich von dem äußeren Organismus der Handlung ablösen, wenn es nicht (wie ich hoffe) innerhalb der Idee des Schicksals Glied einer inneren und höheren Konsequenz würde.[161])

In dem Satz haben wir eine bewußte Hindeutung auf ein an die Schicksalstragödie erinnerndes Motiv, die umso charakteristischer ist, als Ludwig später nicht einmal vom Zufall, geschweige denn von einer Schicksalstragödie etwas wissen wollte und den Fehlschuß für ganz „natürlich und wahrscheinlich" hielt.

Auch die Hauptschwäche seiner „Makkabäer" erkannte der Dichter richtig, wenn er an einer Stelle sagt: „Der Fehler lag im Plane, er war zu episch, das Interesse nicht genug auf einen Vorgang zwischen den Helden konzentriert. — Die Idee der „Makkabäer" wäre durchleuchtender geworden, wenn nicht die enge Form, die ein Bühnenstück, ein Drama für die Aufführung geschrieben, für unsere Zeit unabweislich macht, und die eben darin bedingte Aufgabe, aus dem Herzen der Schauspielkunst zu schreiben, zu große Hindernisse gewesen wären für eine mittelmäßige Kraft. — Bei den Makkabäern das Verkehrte, daß die zwei ersten Akte in der Stetigkeit individueller Zeit gehalten sind — Ort und Zeit müssen nur angedeutet, ideal behandelt werden."[162])

In einer längeren, vielleicht zur Vorrede einer Neuausgabe der Tragödie bestimmten, Aufzeichnung wehrte unser

159) Friedmann sagt dazu: „Leider täuscht sich der Dichter..." „Er hätte besser getan, sich in seinem Werke bestimmter auszudrücken, denn der Hörer hat keine Zeit, über solche Fragen nachzudenken." („Das dtsch. Drama des 19. Jhs. in s. Hauptvertretern", S. 234.)

160) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 379 f.

161) Brief Ludwigs an Gutzkow, abgedr. in „Bühne und Welt" 1900, S. 936, Beilage.

162) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 227.

Dichter eingehend den ihm mehrfach von der Kritik gemachten Vorwurf ab, er habe durch Einbeziehung des Wunderbaren den historischen Ernst und die Wahrscheinlichkeit der Erfindung abgeschwächt. Er beruft sich dabei auf Shakespeare, der am liebsten märchenhafte Stoffe benutzt habe, „Stoffe, deren Wunderbares der tragischen Gewalt der Behandlung ein Gleichgewicht zu halten versprach." So kam er zu der entschlossenen Selbstapologie: „Ich würde mir in bezug auf mein ähnliches Verfahren nur dann einen Vorwurf machen zu müssen glauben, wenn der Märchenduft in den „Makkabäern" gegen den Charakter des jüdischnationalen und legendenartigen Stoffes laufend, ihm aufgedrungen oder über die blasse Modifikation des Kolorits hinausgehend, der Richtigkeit der Zeichnung Eintrag tuend erschiene. Daß er das wirklich täte, kann ich mich nicht überzeugen." In der moralischen Welt des Stückes sei in Wirklichkeit gar kein Wunder, die einzelnen Personen faßten das Natürliche nur so auf. So habe Lea in Wirklichkeit kein Gesicht vom Herrn, ihr heißer Wunsch objektiviere sich in ihrer durch Beten und Fasten aufgereizten Phantasie. Eleazar werde zum Verräter, weil er nicht die Kraft finde, das von der Mutter in ihm erweckte Bedürfnis nach Größe durch eigene Tat zu stillen. Auch der plötzliche Abzug des Syrerkönigs sei nicht unmotiviert, wie die Kritik unserem Dichter vorwarf. Ludwig sagt darüber: „Antiochus ist ein weicher Tyrann, ein Bastard des orientalischen Despotismus, mit jener Überfeinerung griechischer Afterkultur, die Judah verspottet. Es wäre genugsam durch die Nachricht im fünften Akt motiviert, wenn er sogleich zurückkehrte, aber die gänzliche Unterdrückung der Juden scheint ihm leicht und in einem Tage auszuführen; wie er aus dem Verhalten der Märtyrer und der beginnenden Meuterei des Heeres seinen Irrtum erkennt und das Bild gefallener Größe sich ihm aufdrängt, deren Schicksal er vielleicht selbst entgegengeht, wie ihn die Gestalt des Benjamin an seinen Knaben Persius und das ähnliche Schicksal, das diesen vielleicht schon getroffen hat, erinnert, gibt er auf, was unmöglich zu erreichen scheint ....." Auch das Gewitter komme keineswegs unerwartet, es sei hinlänglich vorbereitet, und Judah sei durchaus wundergläubig, er benutze die Naturerscheinung zur Ermunterung der schwachen Menge und zu einer Kriegslist. „Die Märtyrer schöpfen aus der Nähe ihres Nationalgottes doppelte Kraft. Zugleich erregt das Gewitter die Phantasie des Zuschauers und verhütet die unkünstlerische Depression des Gemüts durch die Marterszene — ich glaube nicht", sagt Ludwig, „daß ich von der Freiheit des Poeten, die unorganische Natur mit in seine

Wirkungen hineinspielen zu lassen, einen unkünstlerischen Gebrauch gemacht habe.“ [163])

Wenn man auch die Richtigkeit des Gesagten anerkennen will, so ist doch nicht zu verkennen, daß es eben schon einer besonderen Motivierung, wie Ludwig sie hier gibt, bedarf, um die Intentionen des Dichters und das Tun und Lassen seiner Gestalten zu verstehen. Aus der Tragödie heraus wird es einem jedenfalls nicht klar, das zeigt die Kritik der Zeitgenossen, die nicht einmal die leitende Idee des Stückes einwandfrei deutlich zu erkennen vermochte.

Diese Unklarheit und Unsicherheit der Motivierung hängt eben damit zusammen, daß schon zwei Bearbeitungen dieser letzten endgültigen Fassung vorangegangen waren, und daß der Dichter schließlich den scharfen Blick für das Treffende verlor. Ludwig empfand das selbst sehr deutlich, als Devrient und Auerbach ihn darauf aufmerksam machten, daß das außerordentlich dramatisch wirksame Grundmotiv der ersten Fassung, die Doppelehe des Judah, unserer Lebensauffassung doch zu fremd sei. Er schrieb damals auf das Titelblatt der neuen Bearbeitung: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stückes. Besser war's, ich ließ das Sujet ganz fallen und machte mich an einen anderen Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weise gelingen wollte, verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckheit, die zwischen Fehlgriffen richtig greift, und meine produktive Kraft wurde von kritischer Hypochondrie gelähmt, die zu sehr wählt, um das Richtige zu treffen und an dem Getroffenen irre wird.“ [164])

Ludwig, der nach seiner Weise zunächst nur die Mängel des Werkes empfand, war gegen Ende seines Lebens doch wieder von der Überzeugung durchdrungen, auf dem rechten Wege gewesen zu sein. So schrieb er im September 1862 seinem Freunde Ambrunn: „Ich hätte den Weg fest im Auge behalten sollen, den ich in den „Makkabäern“ — hier und da strauchelnd, im ganzen sicher — betreten hatte. Ich ließ mich zu weit nach der bloß realistischen Darstellung hinüberdrängen — die zum historischen Drama nicht ausreicht.“ [165])

Emanuel Geibel.

Geibel hatte mit sicherem Blick schon früh die Bedeutung der beiden großen Dramen Ludwigs erkannt. Am 7. August 1855 schrieb er dem Verfasser des „Erbförsters“ und

163) Stern: Biographie, S. 376 ff.
164) nach J. Schmidt: Otto Ludwig, Westermanns Monatshefte, Bd. 35, S. 537.
165) Stern: Bd. 3 sr. Ausgabe, S. 296 (Einleitung zu den „Makkabäern“).

der „Makkabäer“ ausführlich seinen Eindruck besonders über seine historische Tragödie, für die er warme Worte der Anerkennung fand. Er schrieb: „So lebendig mich der ‚Erbförster‘ in sich hineinzog, die Kritik hatte mir bis zum letzten Augenblick ausgereicht.[160]) Bei den ‚Makkabäern‘ war das anders. Solang ich las, kam ich gar nicht zur Reflexion, ich hatte nur die Empfindung, daß etwas Übermächtiges mich anrührte, und mich überkam jener Schauder, welcher der Menschheit bestes Teil ist, und der über alle Theorie hinaus die Gegenwart des Genius offenbart. Seitdem habe ich das Stück vielfach wiedergelesen, leise und laut, und die Wirkung ist für mich und andere stets dieselbe geblieben. Die ganze Handlung ist in eine Sphäre tragischer Hoheit hineingehoben, wie sie selbst bei unsern ersten Meistern nur selten vorkommt, und doch sind nirgends die verknüpfenden Bande durchschnitten zwischen Himmel und Erde; es ist dieser Erhabenheit ein unvergleichliches Maß von jenem Realismus beigesellt, welchen wir an Shakespeare bewundern. Daß mir trotzdem bei nachträglicher Erwägung einzelne Mängel des Stücks nicht entgangen sind, darf ich wohl offen hinzufügen..... Aber das alles wird von dem inkommensurabeln Etwas der Poesie, die das Ganze durchwebt, sowie von dem reinen Verhältnis zwischen Schuld und Buße überreich aufgewogen. Die deutsche Nation mag stolz darauf sein, daß einer ihrer Söhne dies Werk zu schaffen vermochte, mir selbst ist es ein wahres Stahlbad wider allen literarischen Pessimismus gewesen. Wo ist denn überhaupt das Drama, das gar keine Fehler hätte? — — Mir scheint es nicht sowohl darauf anzukommen, daß das absolut Tadellose, sondern daß Großes, Hohes und Lebendiges frischweg geschaffen werde!“[167])

In seiner Bewunderung für den Dichter so gewaltiger Dramen verwandte sich Geibel mehrfach für ihn beim König Maximilian von Bayern, der dem thüringischen Poeten 1856 ein Stipendium zur Vollendung seiner „Agnes Bernauer“[168]) und 1857, wieder durch Geibels Vermittlung, eine Pension auf die Dauer eines Jahres bewilligte.[169])

166) Hermann Lingg, der auch zum Münchner Dichterkreis gehört, hatte nicht viel Verständnis für den „Erbförster“. Er schreibt: „Dieses Drama läßt sich einem jener Gemälde vergleichen, von denen man sagt, das Bild ist mit großer Naturwahrheit gemalt, aber in meinem Zimmer möchte ich es nicht haben. Das Ganze hinkt auf einer total unverständigen Voraussetzung. Daher denn auch der bloß peinliche Eindruck, den das Stück zurückläßt.“ (Lingg: „Meine Lebensreise“, Berlin und Leipzig 1899, S. 145.)

167) Stern: Biographie, S. 100 f.

168) Bartels: Biographie, S. 43.

169) vgl. den Brief Geibels an Ludwig vom 28. Januar 1857, abgedr. bei Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 90.

Auch Ludwig fühlte sich zu dem Dichter und Menschen Geibel in gleicher Weise hingezogen. In einem Brief vom 28. August 1857 schrieb er dem durch den Tod seiner Frau einsam gewordenen Münchner Poeten in seiner zarten, taktvollen Weise: „Die Saite, die nun zu nah liegt, und die ich mich fürchte, anzuschlagen, bleibe unberührt; diejenigen Ihrer Gedichte, in denen ihr Ton zittert, lesen wir zuweilen zusammen und fühlen, daß dies, wenn auch ein verklärter, doch ein ewiger Schmerz ist, der auch von den Mitfühlenden durch Schweigen heilig gehalten werden muß."

Weiter schreibt er: „Mich drängt es schon seit Jahren, Ihnen auch anders zu begegnen, als durch diese schwarzen toten Botengänger. Vor noch längerer Zeit schon, eh' ich in Ihnen einen stärkeren Magnet dort fühlte, lockte mich, was ich von dem Kunsttreiben und Kunstbesitz Münchens hörte, dahin; nur der böse Ruf seines Klimas hielt und hält mich ab, diese Stadt auch zu meinem Aufenthaltsorte zu machen. In Dresden hält mich eigentlich außer der Galerie und Auerbach, der sich übrigens nicht selten auch nicht hier gefällt, wenig oder nichts. — — — " [170])

Dieses Zeichen seiner freundschaftlichen Gefühle für Geibel ist auch zugleich ein sprechendes Zeugnis für Ludwigs fast völlige Isolierung in Dresden, wo ihm nur die Freundschaft mit Auerbach etaws galt.

So sollte denn das Verhältnis zwischen Geibel und Ludwig auf rein brieflichen Verkehr beschränkt bleiben, was beide Poeten aufrichtig bedauerten. Schmerzerfüllt schrieb Geibel nach Ludwigs Tode an Heydrich, Ludwigs treuen Freund in seinen letzten Lebensjahren: „Sie wissen ja, mit welcher Verehrung und Teilnahme ich an dem gewaltigen Hingeschiedenen hing, in dem ich eins der wenigen priesterlichen Gemüter bewunderte, denen die Poesie noch kein Erwerbszweig geworden, sondern allezeit ein Heiligtum geblieben war. Es war mir immer ein Lieblingswunsch, den mächtigsten Dramatiker unsrer Tage noch von Angesicht kennenzulernen, der soll nun auch unerfüllt bleiben." [171])

Paul Heyse und Theodor Storm.

Heyse und Storm haben beide keine Kritik über Ludwig und sein dichterisches Schaffen geschrieben, und so wüßten wir nichts über ihre Beurteilung des Dramatikers, wenn sich

170) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 407.
171) Heydrich: „Mitteilungen über Otto Ludwig" im Dresdner Journal 1865, Nr. 81 von Sonnabend, 8. April, S. 325.

nicht in ihren Briefen ein Gedankenaustausch über die „Makkabäer" fände. Interessant ist ihr verschiedener Standpunkt dem Werke gegenüber: Storm vermag sich nicht für das „wunderliche Stück" zu erwärmen, in dem die Psychologie einen seines Erachtens viel zu großen Raum einnimmt, während Heyse von der Lektüre und der Darstellung der Tragödie einen starken Eindruck empfangen hatte. Aber hören wir sie selbst! Storm schrieb Heyse am 19. März 1888: „Wir lasen wieder einmal die ‚Makkabäer' von O. Ludwig, die man ja neulich im ‚Deutschen Theater' vorgehabt hat. [172]) Es ist doch ein wunderlich Stück mit seiner zwiefachen Heldenperson und mit dem rücksichtslosen Auskaufen jeder kleinsten Bewegung, die in einem Seelenzustand erfolgen können ‚zwischen Himmel und Erde' bis zur Ermüdung, und mir ist, als wäre dem Verfasser über dieser angestrengten Arbeit fast alle Wärme entflohen. Der letzte Akt mag in der Darstellung seine Schuldigkeit tun." [173])

Also auch ihn stört die fehlende Einheit der Handlung, die durch die Konzentrierung des Interesses auf zwei Helden, Judah und Lea, zurückgeht. Immerhin scheint auch auf ihn die starke dramatische Wirkung des letzten Aktes ihren Eindruck nicht verfehlt zu haben, wenn er meint, dieser Akt werde auf der Bühne seine Schuldigkeit tun.

Bei weitem günstiger und wärmer beurteilt Heyse die Tragödie, wenn er am 23. März 1888 in Beantwortung des Stormschen Briefes schrieb: „Über Otto Ludwigs ‚Makkabäer' denk' ich denn doch anders als Du. Ich weiß noch genau, wie tief mich das Gedicht erschüttert hat, als ichs zuerst von Geibel vorlesen hörte, und wie diese Wirkung sich verstärkte, da ichs von der Bühne herab auf mich eindringen fühlte, trotz einer sehr mäßigen Aufführung .... Ich bin gewiß, daß Deine Entfernung vom Theater Dich gewiß große Züge darin unterschätzen läßt, die gerade in der leibhaftigen Darstellung mehr und mehr imponieren." [174])

Mit diesem letzten Satz macht Heyse auf ein wichtiges Moment aufmerksam, nämlich darauf, daß Ludwigs Dramen nicht gelesen, sondern dargestellt gesehen werden müssen, wenn sie einen ganzen, geschlossenen Eindruck vermitteln sollen.

---

172) vgl. über diese Aufführung unter der Regie L'Arronges die Zeitschrift „Bühne und Welt" 1909, 1. Halbjahr, S. 100.

173) Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm, Bd. 2, Nr. 218, S. 210.

174) Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm, Bd. 2, Nr. 219, S. 212.

Schon Freytag hatte darauf hingewiesen, daß der Dichter der inneren Freiheit gegenüber den Helden seiner Dramen ermangele: „Zu leidenschaftlich, ja mit überwältigender Macht", sagt Freytag, „stiegen seine Gestalten und die einzelnen großen Situationen derselben in ihm auf, und sie füllen seine Seele zu sehr mit der düstern und schwülen Luft, in welcher sie selbst atmen sollen." [175]) Man fühlt im „Erbförster" und in den „Makkabäern" deutlich, wie den Dichter die Leidenschaft seiner Gestalten selbst packt und mit fortreißt. Sicherlich ist das ein Fehler der dramatischen Technik, woran der Aufbau seiner Dramen leidet, aber wie wird dadurch das Stimmungselement verstärkt! Die schwüle Luft der dargestellten Leidenschaft überträgt sich von der Bühne auf den Zuschauer, willenlos läßt er sich von der Gewalt der Stimmung fortreißen. Ein Beweis dafür sind die ersten Aufführungen der „Waldtragödie", in denen die Zuschauer in atemloser Spannung, wie an ihren Plätzen gefesselt, den Vorgängen auf der Bühne folgten. Gerade darin besteht ein Hauptelement der Wirkungskraft von Ludwigs Dramen, wenn sie von überzeugenden Schauspielern dargestellt werden.

Anders beim Lesen, wo unsere Reflexion viel mehr im Vordergrund steht. Wie Storms Beispiel zeigt, versagen die Dramen bei bloßer Lektüre, da dann die technischen Mängel, nicht mehr von der Schauspielkunst verdeckt, die Einheit der Stimmung zerreißen. Ludwig selbst scheint dies deutlich gefühlt zu haben, wenn er sich immer wieder dagegen wendet, daß ein Drama gelesen werde, wenn er selbst immer wieder betont, er schreibe für die Bühne.

So hat Heyse sicherlich recht, wenn er die Überschätzung der „Makkabäer" von seiten Storms mit dessen „Entfernung vom Theater" zu erklären sucht.

Gottfried Keller.

Ludwig räumte dem Schaffen Kellers einen besonderen Platz in der modernen Novellistik ein, wenn er in seinen Studien einmal von ihm sagt: „Die Nichtigkeit und Verderblichkeit jener Modenovellisterei erfüllt den Gesättigten mit Widerwillen und Gleichgültigkeit. Keller ragt weit darüber hervor, wie auch Auerbach." [176]) Und so las er denn die Novellen des Schweizer Dichters nicht nur mit Vorliebe, er untersuchte und bewunderte in seinen Studien ihre Technik. Er schreibt dar-

175) Freytag in den Grenzboten 1856, Bd. 4, S. 123 f.
176) Stern: Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 53.

über einmal bei Betrachtung der „Leute von Seldwyla“: „Der Teufelskerl hat ein wundervolles Kolorit in seiner Macht. So tiefe glühende Farben hat nur Giorgione oder Tizian; mein innerer Sinn ist davon immer noch wie eine gothische Kirche mit gemalten Fenstern, durch welche eine Augustsonne hereinscheint. Ich las dann einige Novellen von *** : es war, als besähe ich auf Flor gemachte Aquarellbilder, die man über ein Ölbild aus der Venetianer Schule gelegt hätte; die Farben des letzteren glühten durch das lockere Gewebe und verbrannten sie förmlich. — Wunderbar, daß, gerade wie bei den Venetianern, Keller das Kolorit, Zeichnung und Komposition aus seinen Mitteln (d. h. aus des Kolorits Mitteln) herstellt, und wie beides, was von Zeichnung und Komposition vorhanden, wiederum nur dem Kolorit dient. Die Farbe tritt für alle anderen Anforderungen ein, ersetzt und bezahlt sie. Mehr Zeichnung und eigentliche Komposition, und die Farbe wäre nicht möglich, und wir verlören mehr, als jene ersetzen könnten.“ [177])

Aus diesen Beispielen wird schon zur Genüge klar, wie Ludwig den Schweizer Dichter und was er besonders an ihm schätzte. Und hier muß leider gesagt werden, daß diese Vorliebe nicht auf Gegenseitigkeit beruhte. Spöttisch schrieb Keller am 28. Juni 1875 an Emil Kuh, Ludwig habe ihn mit den großen italienischen Koloristen verglichen, bei denen man keine Zeichnung gewahren könne: „Es ist so uneigentlich und unklug gesagt als möglich“, meint Keller und fährt dann fort: „Es kommt daher, weil die Uhrenmacherei des psychologischen Räderwerkes, der rasselnde und knarrende Mechanismus, ihm so ungeheuer vorwiegend und wichtig war und er nicht wußte, daß das zu starke Hervortreten des Anatomen in einem Gemälde ein Abweg ist und zum Verzopfen der Kunst führt, wie bei Michel Angelo.“ [178])

Was den meisten Kritikern der Zeit als einer der Hauptvorzüge der Dramen und der Erzählungen unseres Dichters erschienen war, die psychologische Vertiefung, ihm erscheint sie wie Storm allzu hervortretend, als „rasselnder und knarrender Mechanismus“ des „psychologischen Räderwerkes“. Bei dieser Einstellung konnte Keller kein Verständnis für die Erzeugnisse der „kranken Selbstschulmeisterei“ unseres Dichters, wie er Ludwigs Dramen einmal nennt, [179]) aufbringen, geschweige denn ihren Wert richtig würdigen.

Als er hörte, daß in Ludwigs „Erbförster“ wie in Mosen-

177) Brief Ludwigs an Auerbach vom 8. April 1861, abgedr. in Julian Schmidts Aufsatz über Ludwig in Westermanns Monatsheften, Bd. 35, S. 545.
178) Kellers Briefe, Nr. 136, S. 287.
179) Brief an Kuh vom 23. Oktober 1873, Kellers Briefe, Nr. 120, S. 260.

thals „Deborah“ das Unglück durch kleine Mißverständnisse, durch den Zufall herbeigeführt werde, schrieb er an Hermann Hettner: „Woher kommt es, daß alle diese Talente an diesem wichtigsten Punkte scheitern und in einer Art geistiger Faulheit stecken bleiben? Entweder glaube ich, es ist die verkünstelte und gesuchte Wahl des Stoffes, welche sie auf das Eis führt — oder sie legen zuviel Gewicht auf das Gelingen der Sprache und Szenerie, ein Gelingen, welches, wie andere poetische Formen, nach und nach zum Gemeingut von den Inhabern zu hoch angeschlagen wird.“ [180])

Für Kellers Empfinden war in Ludwigs Schaffen zuviel Verstand, zuviel grübelndes Forschen des Anatomen, in seiner Darstellung zuviel realistische Elemente, in seiner Kunst zu wenig Schönheit. So hätte er von Ludwigs Schaffen sagen können, was er einmal von einem seiner eigenen Werke, dem „Martin Salander“, sagen mußte: „Es ist nicht schön! es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!“ Wir wissen, daß Kellers Ansicht nicht zutreffend ist, wir wissen, wieviel Schönheit und Poesie in den Werken des Sohnes der vom geheimnisvollen Walten der Volksphantasie und des Volksgemütes durchdrungenen Bergwälder Thüringens webt und lebt, wenn ihm auch in seinem Schaffen Wahrheit, schöne poetische Wahrheit aber, über alles ging. —

F) Die Biographen.

Von den Biographen unseres Dichters behandele ich in diesem Kapitel die in ihrem Urteil durchaus selbständigen, Heydrich, den ersten Biographen Ludwigs überhaupt, Stern und Bartels. Alle übrigen sind meist von der liebevollen, sehr gründlichen Arbeit Sterns so sehr beeinflußt, daß sie auch in ihrem Urteil von ihrem Vorbilde zu abhängig sind ,als daß sie hier behandelt werden könnten.

Moritz Heydrich.

In dem Verkehr zwischen Ludwig und Heydrich, dem Schauspieler und begabten Dichter, dessen spätere Entwicklung als Schriftsteller seinen vielversprechenden Anfängen allerdings nicht entsprochen hat, war Ludwig meist der Gebende, Heydrich der Empfangende. Fast ein Vierteljahrhundert nach der ersten Darstellung des „Erbförsters“ am Dresdner Hoftheater schilderte er bei der Herausgabe von Ludwigs Nachlaßschriften die gewaltige Wirkung der Tragödie auf ihn

180) Brief an Hettner vom 29. Mai 1850, Kellers Briefe, Nr. 45, S. 121.

bei jener ersten Aufführung. Heydrich schreibt: „Ich war Zeuge jener ersten Aufführung und werde ihren gewaltigen Eindruck nie vergessen. Es war das Wehen eines originalen, echt dramatischen Dichtergeistes. Ein Werk wie aus der Sturm- und Drangzeit, einem langsam heranrollenden majestätischen Gewitter gleich, plötzlich hervorbrechend, die Landschaft blitzschnell seltsam beleuchtend, alle ergreifend, erschütternd. Kein blauer Himmel nachher. Rätselhaft, geheimnisvoll. Vielen ein völlig unbegreiflicher ‚Donnersturm' der Phantasie. Ein Waldtraumbild, und doch volle Wirklichkeit, echtes Leben. Ein Dichterton so neu, so ureigen, so anheimelnd und doch auch so furchtbar und unheimlich, abstoßend und anziehend zugleich. Das Meteor war sichtbar. Was es war, die Sternkundigen wußten es. — Tags darauf suchte ich den kühnen Jägersmann auf und fand in innigem Herzenseinverständnis, unwandelbar treuer Freundschaft das reinste, befriedigendste Glück meines Lebens." [181])

Er hebt besonders Ludwigs Verwandtschaft mit Kleist hervor. Wenn man sie auch schon in dem „Erbförster" und Kleists „Schroffensteiner" konstatieren könne, so zeige sie sich noch auffälliger in den „Makkabäern" und Kleists „Hermannsschlacht", besonders in der kühnen Originalität der Hauptheiden. Hier finde sich keine „gelehrte falsche Nachahmung Shakespeares", sondern „eine original-deutsche Nachfolge seiner tragischen Kunstbehandlung auf dem Gebiete des historischen Dramas". Diese Tragödie bringe den deutlichsten Beweis, daß das deutsche Drama auf diesem Wege noch weitere Fortbildungsmöglichkeiten habe, auch der klassischen Dichterperiode gegenüber.

Das Eigentümliche an Ludwigs zu früh beendeter dichterischer Entwicklung sei ja gerade das gewesen, daß er, mit den Dramatikern der Sturm- und Drangperiode innerlichst verwandt, ihre Verirrungen noch einmal durchlebte, bevor es ihm gelang, sich davon freizumachen. Und selbst dann habe er sein lebelang an jener „deutschen Schule Goethes", wie Tieck sie einst nannte, festgehalten.

Die in Ludwigs ersten Dramen noch sehr unreife Darstellung der Leidenschaft sei ihm zuerst im „Erbförster" gelungen. [182]) Wenn Heydrich aber dann fortfährt: „Das Stück überraschte meteorartig, es imponierte sofort allen, trotz fatalistischer Wendungen der Handlung, durch meisterhafte Schilderung deutschen Lebens, deutscher Art und Natur, durch

181) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 77 f.
182) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 129 f.

hinreißende dramatische Kraft gewaltig aufsteigender, psychologisch vortrefflich entwickelter Leidenschaft, die frisch- und ursprünglichquellende Poesie", so wissen wir ja nun, daß diese Äußerungen, wenn auch nicht direkt unrichtig, so doch zum mindesten übertrieben sind, da es doch einen großen Kreis ernst zu nehmender Kritiker gab, die diese Vorzüge gegenüber den „fatalistischen Wendungen" viel weniger empfanden, als Heydrich glauben machen will. Mit Recht hebt er aber einen anderen Vorzug der Waldtragödie hervor, der viel mehr überraschte, die Zeichnung der Charaktere. Er schreibt: „Die Charaktere und Leidenschaften wurden hier, gegenüber dem damals herrschenden französisch-deutschen Drama, mit einer Wahrheit und Folgerichtigkeit, mit einer poetischen Naturkraft dargestellt, die auf dem Gebiete des bürgerlichen Dramas, weit über Schröder und Iffland hinaus, Shakespeares Charakteristik kühn nachstrebten." [183])

Heydrich betont, Ludwig habe im „Erbförster" den alten Rollenschablonen des bürgerlichen Dramas gegenüber eine völlig neue Bahn eingeschlagen, was zweifellos ein großes Verdienst unseres Dichters ist, das ihm besonders die Darsteller seiner Gestalten immer wieder gedankt haben. Und so können wir Heydrich zustimmen, wenn er, den „Erbförster" kurz in seiner Bedeutung charakterisierend, sagt: „Von dem mächtigen künstlerisch aber schon gebändigten Naturdrang der kühn aufstrebenden Sturm- und Drangzeit, vom beharrlichen Ringen nach einer original-deutschen dramatischen Form, ist dies gewaltige Drama ein herrliches, unvergängliches Zeugnis." [184])

In den „Makkabäern" sieht Heydrich einen bedeutenden Fortschritt gegenüber allen Dramen der ersten Periode Ludwigs. In enthusiastischem Überschwang hält er es für „das eigentümlichste, bedeutendste historische Drama nach Schiller", für „ein Werk weihevoller großartig-dramatischer Poesie". „Die wohltuende Milde poetisch-idealer Schönheit in der Darstellung gewaltig-dramatisch emporsteigender Leidenschaft, die poetische Kraft der Gestalten, des Dialogs, des musterhaft behandelten, in eigentümlichen Wendungen nur mit Kleists Originalität vergleichbaren Verses, die hinreißend dramatische Wirkung einzelner Szenen" zeige klar den Fortschritt der Tragödie gegenüber den früheren Werken. Erst in diesem Werk sei die „patriarchalisch-schlichte, priesterlich-reine, fast alttestamentliche Hoheit, die eigentümlich feierliche

183) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 197.
184) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 200.

Erhabenheit“ von Ludwigs Natur künstlerisch rein ausgeprägt voll zur Erscheinung gekommen. [185])

Heydrich übersieht trotz seiner Wertschätzung der Tragödie aber auch ihre Schwächen nicht. Das episch-historische Detail des Volksschicksals trete zu stark in den Vordergrund und hindere durch epische Schlachtenentscheidungen und unglückliche Kriegszufälle die Konzentrierung des Interesses auf die dramatische Entwicklung der tragischen Familienkonflikte. So sei denn trotz einzelner glänzend ausgeführten Szenen die dramatische und tragische Ökonomie „noch sehr mangelhaft“, was Heydrich damit entschuldigt, daß er darauf hinweist, bei einem ersten Versuche im historischen Drama sei dies wohl unvermeidlich.

Die Schwächen der Handlung im dritten und vierten Akte, die dem großartigen Gesamteindruck schadeten, seien durch eine geschickte Bühneneinrichtung leicht zu beseitigen. So rage im ganzen betrachtet die Makkabäertragödie hoch empor in einer Zeit des Verfalls der dramatischen Kunst. Seit Heinrich von Kleist habe kein deutscher Dichter, der Blütezeit des Schiller-Goetheschen Dramas gegenüber, so kühn und erfolgreich der Bahn Shakespeares nachgestrebt „durch künstlerisch-ideale Darstellung der Leidenschaft, durch mächtigste Charaktergestaltung und schwungvolle, original-deutsche naive Poesie“, als der Verfasser des „Erbförsters“ und der „Makkabäer“. Von allen Dramen Ludwigs sei die Makkabäertragödie „die reinste, vollendetste Offenbarung seines künstlerischen Strebens.“ [186])

Da sich Heydrich 1852 bei Dresden ein Grundstück erwarb und ständig hier oder in Dresden selbst wohnte, so war ihm unter allen späteren Freunden des Dichters der längste Verkehr mit diesem gegönnt. In unwandelbarer Treue hing er an dem Dichter, von dem er hoffte, der Freund werde vollenden, was er selbst nur ersehnen konnte.

Nach Ludwigs Tode sorgte er weiter für das Bekanntwerden seiner Werke durch seine Mitwirkung an der ersten Ausgabe von Ludwigs Werken und durch die Herausgabe der Nachlaßschriften, denen er eine mit großer Wärme und rührender Hingebung geschriebene „Biographische Skizze“ hinzufügte.

185) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 200 f.
186) Heydrich: Nachlaßschriften, Bd. 1, S. 228.

Adolf Stern.

Stern lernte unseren Dichter im Sommer 1853 durch Heydrichs Vermittlung kennen, in seiner Biographie des Dichters berichtet er über dieses erste Zusammentreffen, das ihm einen unvergeßlichen Eindruck von der Persönlichkeit und hohen Kunstauffassung Ludwigs hinterließ und ihm zeitlebens unvergeßlich blieb.[187]) Erst zwei Jahre später war es ihm dann wieder vergönnt, Ludwig aufzusuchen. Stern schreibt: „Jede Stunde, die ich dann in seinem schlichten Arbeitszimmer in dem Gartenhause der Äußern Rampischen Gasse, in dem er jahrelang wohnte, bei ihm zubrachte, und in der er mich durch seine ruhige Güte zu zutraulicher Mitteilung meiner Meinungen, Wünsche und Pläne zu veranlassen wußte, wurde lehrreich und erziehend; ich schaute mit Verehrung auch dann zu ihm empor, wenn ich ihn im Augenblick nicht völlig verstand.“ [188]) „So oft ich in den folgenden Jahren an seine Tür klopfte, so oft ging ich mit dem Gefühl innerer Bereicherung wieder von dannen. Alles, was er sprach und oft nur leise andeutete, quoll aus der Tiefe des Lebens, nichts erschien unbedeutend oder gehaltlos. Ich konnte damals, in den letzten fünfziger und ersten sechziger Jahren nicht ahnen, daß mir über ein Vierteljahrhundert später vergönnt sein würde, das Lebensbild des Dichters zu zeichnen, aber so eindrucksvoll, so charakteristisch war jede Begegnung, jede Unterredung, so gut ließ sich jede im Herzen und im Gedächtnis bewahren, daß mir viele Jahre später aus Briefen und Tagebuchblättern doch immer das unvergeßliche mächtige Haupt lebendig hervorschaute und die gewinnende Stimme wieder herausklang.“ [189]) Noch einmal besuchte Stern den Dichter im Sommer 1862, und dann sah er ihn erst am Morgen vor seiner Bestattung auf dem Totenbett wieder.

Von Stern stammt die beste, liebevollste und eingehendste Biographie Ludwigs, die noch bis heute nicht überholt ist. In dieser Biographie und den Einleitungen zu den einzelnen Werken des Dichters in seiner gemeinsam mit Erich Schmidt veranstalteten Ausgabe von Ludwigs gesammelten Schriften hat Stern sein Urteil über den „Erbförster“ und die „Makkabäer“ niedergelegt, das ich im folgenden wiedergebe.

Zunächst einige Worte über die Aufnahme des „Erbförsters“ durch Publikum und Kritik, wie Stern sie darstellt.

187) vgl. Stern: Biographie, S. 306—311.
188) Stern: Biographie, S. 311 f.
189) Stern: Biographie, S. 314.

Er berichtet, daß das Drama sich „eines großen und tiefgehenden Erfolges“ habe rühmen können und bezeichnet das Erscheinen des Stückes auf der Bühne als ein „literarisches Ereignis“. [190]) Die Stimmen aller Urteilsfähigen hätten dem Dichter „lauten und freudigen Beifall“ zugerufen. Auch der damalige Erbgroßherzog Karl Alexander habe sich von der inneren Macht und Lebensfülle der Dichtung unwiderstehlich angezogen gefühlt, und Franz Liszt, „dessen künstlerischer Instinkt für wirklich geniale Begabung und schöpferisches Vermögen beinahe untrüglich war“, habe den um ihn versammelten Künstler- und Schülerkreis für die „neue poetische Wundererscheinung“ immer wieder interessiert. [191])

Wenn Stern aber behauptet, die Wirkung der Dresdner Aufführungen sei so groß gewesen, daß sich nun alle größeren Bühnen zu einer Darstellung des Stückes entschlossen hätten, so muß man Stern doch entgegenhalten, daß der „Erbförster“ in Dresden bereits nach nur zwei Wiederholungen vor leerem Hause aus dem Repertoir des Dresdner Hoftheaters verschwand, daß die Kritik und das große Publikum dem neuen Stück überwiegend ablehnend, zum Teil sogar völlig verständnislos gegenüberstanden [192]), daß die Berliner Hofbühne eine Aufführung des Dramas überhaupt ablehnte, [193]) und die Wiener Aufführung bereits am zweiten Abend vor fast leerem Hause stattfinden mußte. [194]) Daß die Aufnahme der Waldtragödie

---

190) Stern: Biographie, S. 270.

191) Stern: Biographie, S. 273.

192) vgl. Dresdner Journal vom 7. u. .9 März 1850, Nr. 66 u. 68, wo der „Erbförster“ geradezu als „verfehltes Werk“ bezeichnet und das Fehlen einer sittlichen Grundidee und die Borniertheit des Försters als tragisches Motiv scharf gegeißelt wird, und der Rezensent am Schluß der Hoffnung Ausdruck gibt, daß Ludwigs Talent sich zurechtfinden möge.

Genau so absprechend urteilt der Rezensent der Leipziger Zeitung in Nr. 66 von Donnerstag, 7. März 1850, S. 1169, wenn er sagt, der Verfasser habe „ins Leere und Nebelgraue“ geschossen, es genüge eben nicht, die Gemüter zu rühren, man müsse sie auch erheben. Er sieht in der Aufführung nur „ein interessantes Experiment“, über das er nicht viel sagen wolle, da er hoffe, der Dichter werde die letzten Akte gründlich umarbeiten.

Auch Varnhagen von Enses Urteil über das Drama ist zum mindesten sehr unentschieden, wenn er am 25. Oktober in seinem Tagebuch vermerkt: „Der ‚Erbförster‘. Von Dr. Wolfsohn mir lebhaft empfohlen. Unleugbares Talent für dramatische Behandlung und Sprache, doch noch sehr unreif, und mir in betreff der künftigen Entwicklung zweifelhaft; es kann aufwärts gehen, aber auch abwärts.“ (Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, Bd. 7, S. 374, Zürich 1865.)

193) Ludwigs Hauskalender vom 18. März 1850, vgl. Merker: Einl. zu Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 48.

194) Ludwigs Hauskalender vom 18. März 1850: „Brief aus Wien. Ersten Abend bedeutenden Erfolg, am zweiten schwacher Besuch.“ Vgl. Merkers Einl. zu Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 48.

also durchaus nicht so enthusiastisch war, wie Stern sie schildert, geht daraus schon zur Genüge hervor. Ein weiterer Beweis dafür ist, daß sich die Dresdner Hofbühne erst 1862 dazu entschloß, eine Neueinstudierung des „Erbförsters“ zu wagen. [195])

Es ist vielmehr so gewesen, daß sich das Drama nur sehr langsam durchzusetzen vermochte, wenn auch schon im Anschluß an das erste Erscheinen der Tragödie auf den Brettern dem Verfasser manche Ehrung zuteil wurde. So wurde Ludwig auf Pechts Vorschlag, ohne selbst einen Antrag gestellt zu haben, zum Mitglied der literarischen Montagsgesellschaft gewählt, der Maler Öhme betitelte eins seiner Bilder nach einer Szene des Dramas „Der heimliche Grund“, Auerbach bat den Freund um Überlassung des „Erbförsters“ „ganz für ein Taschenbuch oder stückweise für ein Journal“, was Ludwig ebenso ablehnte wie ein Anerbieten des Meißner Verlegers Gädsche, der das Drama in Buchform erscheinen lassen wollte. [196]) Besonders aber erfreute unseren Dichter eine Adresse seiner Eisfelder Mitbürger, in der er zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation“ gerechnet wird, der seine Heimatstadt mit Ruhm überhäuft habe, so daß sie es sich zur Ehre anrechnen könne, daß ein Mann aus ihr hervorgegangen, „den das Volk achtet und liebt.“ [197])

Interessant ist auch, daß jetzt auf einmal Bühnenstücke aus dem Waldleben wie Pilze aus dem Boden schossen. Die Birch-Pfeiffer schrieb ein Stück „Das Forsthaus“, das im Oktober 1850 bereits in Berlin nicht ohne Erfolg über die Bretter ging. Fr. Kaiser verfaßte ein Theaterstück „Das Geheimnis des Forsthauses“, das in Wien aufgeführt wurde, ohne allerdings viel Anklang zu finden [198]) und auch Heinrich Asmus behandelte in seinem „Hofrat“ eine Forstgeschichte, in der wie in Ludwigs Waldtragödie ein rauher, aber herzensguter Förster vorkommt, der sich rühmt, „den Schein vom Sein zu unterscheiden“, [199]) ein Problem, das Ludwig ja in seinen „Makka-

195) vgl. Feodor Wehls Rezension der Neueinstudierung in der „Constitutionellen Zeitung“ 1862, Nr. 134 von Sonnabend, 14. Juni, in der Wehl die Hoffnung ausspricht, das Stück werde sich infolge der vorzüglichen Darstellung auf dem Repertoir halten lassen, wenn es auch stets wegen des düsteren Stoffes und dessen quälerischer Durchführung auf das Publikum einen „bedrückenden und unerquicklichen Eindruck“ machen werde.

196) Ludwigs Hauskalender vom 3. April 1851 (vgl. Merker: Einl. zu Bd. 6 sr. Ausgabe, S. 52 f.

197) Stern: Biographie, S. 277 f.

198) vgl. Dresdner Journal 1850, Nr. 130, von Freitag, 10. Mai, S. 1042.

199) Das Theaterstück findet sich abgedruckt in den „Hamburger Literarischen und Kritischen Blätter 1852, ab Nr. 24 von Mittwoch, 24. März.

bäern“ und in dem Roman „Zwischen Himmel und Erde“ eindringlich behandelt hat.

Man sieht jedenfalls an dem Thema all dieser Stücke, daß der „Erbförster“ Schule machte, worauf noch niemand aufmerksam gemacht hat, wenn auch sein Verfasser nicht gleich die allgemeine Anerkennung von Publikum und Kritik fand.

Ich kann mir nicht versagen, in diesem Zusammenhang ein Kuriosum aus den ersten Jahren nach Ludwigs Bekanntwerden zu erwähnen. Der durch die wechselnden Schicksale des Stückes beunruhigte Direktor des Meißener Stadttheaters, H. Titze, veränderte den ihm nicht zugkräftig genug vorkommenden Titel des Dramas gelegentlich der Aufführung des Dramas in Meißen am 26. März 1852. So lesen wir denn auf dem Programm: „Der Erbförster oder: Der heimliche Grund von Düsterwalde“, wodurch die Waldtragödie in die Reihe der Schauerdramen eingereiht wird. [200])

Stern lobt an dem Drama vor allem „die Lebensfülle und die dramatische Kraft“, [201]) den „Lebensodem einer ureignen Individualität“, „die seelische Tiefe, die durchaus männliche Auseinandersetzung mit den Rätseln der Welt und der menschlichen Natur und die schlichte dichterische Freude an dem Reichtum der Erscheinungen.“ [202])

Für Ludwigs „größtes und unvergänglichstes dramatisches Werk hält Stern aber die zweite Tragödie der zweiten Schaffensperiode des Dichters, die „Makkabäer“. Die Größe und innere Gewalt des zweiten und dritten Aktes lasse sich nur mit den „höchsten Schöpfungen der deutschen Poesie“ vergleichen. Daß es dem Dichter trotz dieser Schönheiten im einzelnen nicht gelungen sei, sein Trauerspiel zu einer ganz einheitlichen Tragödie umzubilden, liege nicht an der „viel behaupteten epischen Natur seines Talents“ und nicht an der „Unfähigkeit zur dramatischen Sammlung auf einen Kernpunkt“, sondern an der Ablösung des Helden der ersten Akte durch die Heldin der letzten. Dergleichen Bedenken seien aber für die, „die den treibenden Geist, die schöpferische Kraft und die Macht edler Leidenschaft in der Gesamtheit des Werkes zu würdigen vermochten“, aufgewogen worden durch die „Beglückung über den gewaltigen Wurf des Dichters“. Trotz dieser überschwenglichen Lobeserhebungen muß Stern einräumen, daß die Tragödie in Wien beinahe am dritten Akt

200) Programm der Meißener Aufführung im „Salonblatt“ 1913, Nr. 7, S. 224.
201) Stern: Einl. zum „Erbförster“, Bd. 3 sr. Ausgabe, S. 6.
202) Stern: Biographie, S. 289.

scheiterte, daß der dritte und vierte Akt in Dresden als tödliche Länge empfunden wurde und in Berlin überhaupt nur der zweite Akt Anklang fand. Trotzdem aber sei überall die Empfindung sehr stark gewesen, „daß man etwas durchaus Ungewöhnliches, in seiner Ganzheit der einzelnen Zweifel Spottendes geschaut habe.“ [203])

Begeistert schreibt Stern: „Hier war die tendenzloseste Verkörperung eines Stückes biblischer Historie, hier war treue Wiedergabe der Eigenart des jüdischen Volkes [204]) und doch nichts von archäologischer lebloser Vergangenheitsschilderung, hier empfingen die ursprünglichsten und ewigsten Leidenschaften und Lebensverhältnisse Gestalt, hier wehte der Odem starker Unmittelbarkeit, allereigenster Lebensanschauung, der die müßige Frage nach der Beziehung zu Tagesinteressen und Zeitstimmungen hinwegblies, hier gab sich eine Macht der Phantasie, eine Freude an der Verkörperung des ursprünglichen Adels der menschlichen Natur kund, die den Dichter schon jetzt unter die unvergänglichen reihte. Der Begriff des Epigonentums wurde gegenüber solcher Schöpfung zum sinn- und wesenlosen Schlagworte.“ [205])

Adolf Bartels.

Obwohl Bartels mit Ludwig nicht persönlich zusammengetroffen ist und auch seine Biographie des Dichters sich im wesentlichen auf das vortreffliche Werk Sterns stützt, wie Bartels selbst betont, so muß man doch bei Bartels einen Augenblick verweilen, da seine Auffassung von dem Dichter und seinem Schaffen durchaus selbständig ist und oft eine zu Sterns Meinung durchaus gegensätzliche Anschauung vertritt.

Bartels rechnet den „Erbförster“ mit Hebbels „Maria Magdalena“ zu den hervorragendsten Erzeugnissen des vorigen Jahrhunderts auf dramatischem Gebiet, ja, er bezeichnet ihn geradezu als „das hervorragendste bürgerliche Drama der neueren deutschen Literatur“ neben Hebbels erwähntem Drama. Wenn man nach Vergleichsobjekten suchen wolle, so müsse man es zunächst einmal mit Ifflands „Jägern“ zusammenhalten, die Ludwig zweifellos gekannt habe. Bei diesem

203) Stern: Biographie, S. 299 f.

204) Das hob auch Samuel Lublinski später hervor, wenn er schrieb: „Nicht das Zeitalter der Makkabäer, wohl aber die jüdische Seele hat im Drama des Thüringers Otto Ludwig einen vollwertigen Ausdruck gefunden.“ (Lublinski: „Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig.“ Berlin 1899, S. 95.)

205) Stern: Biographie, S. 302.

Vergleich werde der gewaltige Fortschritt des Ludwigschen Stückes gleich auffallen, wobei man allerdings wieder nicht vergessen dürfe, daß die „Maria Magdalena“ Hebbels dem „Erbförster“ vorausgegangen sei und ihn sicher nicht unbeeinflußt gelassen habe.

Die Größe des „Erbförsters“ besteht nach Bartels in seiner Charakteristik und der wunderbaren Wiedergabe des Milieus und der Stimmung, besonders in seiner Eigenschaft als Milieudrama habe es trotz aller Milieudramen des Naturalismus „nicht seinesgleichen in unserer Literatur.“ [206])

Es sei dem Dichter jedoch nicht gelungen, mit dem Werke eine Tragödie zustande zu bringen, selbst als bloßes Drama sei der „Erbförster“ geradezu schlecht. Für Bartels ist diese Dichtung „trotz allem, was die Bewunderer Ludwigs sagen“ eine Schicksalstragödie, wenn dies Wort nämlich ein Werk bezeichne, „in dem Ursachen und Wirkungen nicht in dem richtigen Verhältnis zu einander stehen, und den Charakteren vom Dichter alles mögliche in den Weg geworfen wird, damit sie darüber stolpern.“ Meiner Ansicht nach genügt diese Definition nicht, um die Schicksalstragödie zu erklären und vollständig zu charakterisieren, sie paßt aber wohl auf den Begriff „Zufallsdrama“, und daß der „Erbförster“ zu dieser Kategorie gehört, das wird kein einsichtiger Kritiker bestreiten können.

Und in d e r Beziehung hat Bartels recht, wenn er sagt: „Das Ganze ist ein Gewebe von Mißverständnissen und Irrungen, und die realistischen Motive, auf die sich der Dichter etwas zu gute tut, sind eigentlich gar keine Motive, da ihnen nicht das Gesetz der Kausalität, sondern eine Art Wahrscheinlichkeitsrechnung zu Grunde liegt.“

Wenn auch der „Erbförster“ „nichts weniger als eine Tragödie“, vielmehr nur „eine schaurige Novelle in dramatischer Form“ nach Bartels Überzeugung ist, so läßt er ihn doch gelten, weil eben die Charakteristik so vorzüglich ist und das Zuständliche „mit einer Wärme, Liebe und Treue“ gegeben wird, die in unserer Literatur fast einzig dastehe. Zusammenfassend sagt der Biograph: „Ein Hauptwerk der naturalistischen Heimatkunst — nur ein Thüringer konnte den ‚Erbförster‘ schreiben — also ist das Drama zunächst und gewiß, weiterhin auch immerhin noch ein wichtiger Versuch, der dramatischen Dichtung die Lebenswahrheit, ja -wirklichkeit (die Sprache ist selbst syntaktisch naturalistisch, wenn auch nicht Dialekt) zu sichern, gerade darum aber wohl als Ganzes mißlungen und

206) Bartels: Biographie, S. 43 f.

für die Entwicklung des Dramas als geschlossene Kunstform und speziell der Tragödie nicht von Bedeutung."

Bartels wendet sich entschieden gegen Sterns Ausspruch, die „Makkabäer" ständen hoch „über zahllosen dramatischen Versuchen und Anläufen der letzten beiden Menschenalter" [207]). Man werde doch nicht im Ernst Werke wie „Judith", „Genoveva", „Maria Magdalena" und „Herodes und Mariamne" unter die Versuche und Anläufe rechnen wollen. Zudem gebe es keinen deutschen Dramatiker, dessen Werke weniger den Charakter von Anläufen trügen, sie hätten vielmehr alle Vorzüge der „Makkabäer", die Stern ihnen beilege, „wahrscheinlich noch in höherem Grade". Selbst die Bewunderer Ludwigs müßten die Schwächen dieser Dichtung zugeben, so die, daß genau mit der Verwandlung im dritten Akt die Tragödie Judah von der Tragödie Lea abgelöst werde. [208]) Eine weitere Schwäche sei darin zu erblicken, daß Reste aus den früheren Bearbeitungen des Stoffes nicht voll umgewandelt in die letzte übergegangen seien. Dadurch werde Leas Haß auf ihre Schwiegertochter unverständlich, die, wenn sie auch einem niedrigeren Hause entstamme, doch zu den Simeiten gehöre, deren Angehörige Priester, also aus Levis Stamm seien — ebenso wie die Makkabäer!

So sieht Bartels in dem Stück eine „Mischung aus Helden-, Familien- und Volkstragödie", bei der keine volle Ausgeglichenheit erzielt worden sei. Auch für diese Dichtung Ludwigs bedeute „Schönheit und Größe des Einzelnen" mehr als der Wert des Gesamtkunstwerks.

Immerhin habe der historische Stoff die Kraft des Dichters insoweit zusammengehalten, daß man trotz aller Zerrissenheit in den „Makkabäern" ein Ganzes sehe dürfe. Die sympathischste Gestalt der Tragödie sei Judah, und diese Figur sei dem Dichter bis auf wenige Verfehlungen wirklich gelungen. Die Gestalt der Lea rechnet Bartels zu den „sich selbst herausfordernden, überhitzten orientalischen Naturen", ja, er nennt sie „halb wahnsinnig — wie den Cardillac". Ihre Mutterliebe kommt dem Kritiker wüst verzerrt vor, so daß ihr späteres Leiden wohl noch erschüttern, aber nicht „einfach menschlich ergreifen" könne. „Ohne Zweifel", sagt Bartels, „Lea hat etwas Ungeheueres, aber auch etwas Ungeheuerliches, rein tragisch wirkt sie auf uns nicht".

Noch bedeutend unsympathischer wirke Eleazar, während die anderen Gestalten zu wenig ausgeführt seien, besonders

207) Stern: Biographie, S. 300.
208) Bartels: Biographie, S. 45 ff.

der König Antiochus, dessen Umwandlung von dem milden Herrscher zum Tyrannen mit dem feurigen Ofen nur ganz äußerlich angedeutet sei, was ja auch andere Kritiker vor Bartels schon mit Recht getadelt hatten.

Bartels konstatiert also überall einzelne Schwächen, weist aber darauf hin, daß einzelne Szenen, ja ganze Akte an und für sich durchaus wirksam seien. In dem wiederholten Auftreten tanzender Jungfrauen und dem Erlöschen der Ampeln im letzten Akt sieht der Kritiker Ludwigs Neigung zum Theatralischen durchbrechen.

Die Stärke des Dichters, die Detailmalerei, ist nach Bartels auch in den „Makkabäern" wiederum von einer Schönheit, „die im deutschen Drama selten ist". Ludwig habe den biblischen Ton mit großer Kraft angeschlagen, und auch in den Bildern offenbare sich eine wunderbare Anschaulichkeit, so daß das Milieu charakteristisch in Erscheinung trete. Wenn auch einiges, wie die Rede des Aemilius, die eine „schreckliche Periode" darstelle, schwerfällig und ungeschickt sei, so müsse man doch im ganzen die Sprache bei allem Realismus schön nennen, „sie hat etwas von Blumen behalten", sagt Bartels, „während Ludwigs Mitstreber Hebbel leicht nur Edelsteine gibt".

Mit den „Makkabäern" habe Ludwig die Übertragung des shakespeareschen Stils ins Deutsche glücklich vollbracht. Nicht Volk und Milieu allein, sondern vor allem die Charakteristik und bruchstückweise auch die Handlung sei von großer Wirkung, so daß die „Makkabäer" doch in die große Entwicklung des deutschen Dramas gehörten. [209])

Daß Ludwig nach den „Makkabäern" kein Drama mehr habe vollenden können, dafür liege der Grund neben seiner Krankheit vor allem in der eigentümlichen Art seiner Produktion mit ihren fünf Stufen: „Konzeption, unbewußte Produktion, Reflexion, bewußte Umarbeitung, zweite (doch wohl bewußte) Produktion" — es sei bei dieser Schaffensweise nicht verwunderlich, daß der Dichter in der Regel im Stadium der Reflexion stecken geblieben sei. [210])

So stelle sich Ludwig neben oder unmittelbar nach Hebbel als der „bedeutendste Dichter der bedeutendsten nachklassischen Periode unserer Literatur" dar. Als Persönlichkeit, an Kraft und Selbständigkeit und an dramatischer und lyrischer Begabung stehe der Dithmarsche über dem Thüringer, dieser

209) Bartels: Biographie, S. 49 ff.
210) Bartels: Biographie, S. 61.

aber übertreffe ihn als Epiker und hier und da „an schlichter Natur und poetischer Wärme". Hebbel sei es gelungen, sein Drama zu schaffen, „ein Drama, das auf dem Boden des psychologischen Realismus stehend, an tragischer Konsequenz wohl so ziemlich alle früheren Werke übertrifft", Ludwig sei über das Experiment nicht hinausgekommen, habe aber das dramatische Detail in bisher kaum dagewesener Weise belebt. [211])

Ludwigs Bedeutung für die Entwicklung des Dramas ist nicht gering anzuschlagen. Ihm gelang zuerst in größerem Umfange zu schreiben comme si les personnages vivaient. „Während noch Hebbels Meister Anton fortwährend mit Gedanken und Worten die Grenzen des für ihn Wahrscheinlichen überschreitet, so daß sein Geist, seine Phantasie der gewollten Enge des Charakters widersprechen, vermag es Otto Ludwig, einen ähnlich patriarchalisch beschränkten, eigensinnig-kraftvollen Alten leibhaft und lebend vorzustellen", sagt Woerner von Ludwigs „Erbförster", [212]) und auch meiner Meinung nach muß man das bei einem Vergleich zwischen Hebbel und Ludwig, wie Bartels ihn anstellt, berücksichtigen. — So schlug Ludwig mit seinem „Erbförster" einen neuen fruchtbaren Weg ein, wenn auch die psychologische Richtung für den Augenblick noch zu frühreif war. Jedenfalls bereitet sich schon in diesem Drama ein Umschwung in der dramatischen Literatur vor, der allerdings nicht in Deutschland, sondern in Skandinavien sich endgültig vollzog.

Das Ibsensche Drama, das die Bewunderung der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts für sich in Anspruch nahm und einzig und neu erschien, wurzelt ganz in der deutschen psychologischen Kunst. So wurde der Dramatiker Ludwig auf diesem Gebiet ein fruchtbarer Neuerer, Bahnbrecher einer neuen Literaturepoche. —

211) Bartels: Biographie, S. 66.
212) Woerner, Ibsen, Bd. 2, S. 71.

Lebenslauf.

Am 17. März 1906 wurde ich als Sohn des Pfarrers Alfred Stephany und seiner Frau Anna, geb. Heuer, in Essen-Borbeck geboren. Ich besuchte zunächst das humanistische Gymnasium meines Heimatortes, das ich Ostern 1925 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Mein Studium begann ich im Sommersemester 1925 an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, setzte es von Ostern 1926 bis Herbst 1927 in München fort und war von Herbst 1927 bis Herbst 1929 wiederum in Münster immatrikuliert. Am 20. Dezember 1929 bestand ich in Münster die Prüfung für die Promotion zum Doktor der Philosophie und am 14. November 1930 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen (Deutsch, Geschichte, Französisch). Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Dr. Schwering, bin ich für die wissenschaftliche Ausbildung zu großem Dank verpflichtet.

Literaturverzeichnis [1]

1. Otto Ludwig.

Otto Ludwigs gesammelte Werke. Mit einer Einleitung von Gustav Freytag und einem Nachwort von Dr. Hermann Lücke. 4 Bde. Berlin 1870. Janke.

Nachlaßschriften Otto Ludwigs. Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich. 2 Bde. Leipzig 1871—74. Cnobloch.

Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Herausgegeben von Erich Schmidt und Adolf Stern. 6 Bde. Leipzig 1891. Grunow.

Ludwigs Werke. Herausgegeben von Dr. Viktor Schweizer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. 3 Bde. Leipzig und Wien 1898. Bibliographisches Institut.

Otto Ludwigs Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Adolf Bartels. (Mit biograph. Einleitung.) Leipzig 1900. Max Hesse.

Otto Ludwig. Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Paul Merker. Bisher 6 Bde. München und Leipzig 1912—22.

2. Zur Biographie, Charakteristik und Kritik Otto Ludwigs.

Bamberg, Felix: Otto Ludwig. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 19. Leipzig 1884. Duncker und Humboldt.

Borchert, H. H.: Festschrift für Franz Muncker. München 1916.

Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. 3. Auflage. Oldenburg und Leipzig 1891.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bde. Leipzig 1874. J. J. Weber.

Eckstein, Ernst: Beiträge zur Geschichte des Feuilletons. 2 Bde. Leipzig 1876. Hartknoch.

Eloesser, Arthur: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1899. Wilh. Hertz.

Frenzel, Karl: Berliner Dramaturgie. 2 Bde. Erfurt. Bartholomäus.

Freytag, Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 16. 2. Auflage. Leipzig 1897 S. Hirzel.

Friedmann, Sigismondo: Das deutsche Drama des 19. Jhds. in seinen Hauptvertretern. Autorisierte Übersetzung von Weber. Leipzig 1900. Meyers Graph. Institut.

Geiger, Ludwig: Otto Ludwig. In Dichter und Frauen. Berlin 1896. Paetel.

---

1) Das Literaturverzeichnis enthält sämtliche mir bei meinen Ludwiguntersuchungen zur Kenntnis gelangte Kritiken über den Dichter und sein Schaffen.

Gottschall, Rudolf: Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. 2 Bde. Breslau 1855.
Gottschall, Rudolf: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jhdts. 4 Bde. 7. Auflage. Breslau 1902. Trewendt.
Gottschall, Rudolf: Otto Ludwig. In Porträts und Studien. 5 Bde. Leipzig 1876. Brockhaus.
Gutzkow, Karl: Dionysius Longinus. Oder: Über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur. Stuttgart 1878. Emil Gutzkow.
Gutzkows Lebenserinnerungen. 2 Bde. Herausgegeben von H. H. Houben. Leipzig 1912. Max Hesse.
Henneberger, August: Das deutsche Drama der Gegenwart. Greifswald 1853. Koch.
Hettner, Hermann: Das moderne Drama. (1852.) Neuausgabe in den Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jhds. Nr. 151 (4. Folge, Nr. 1) von P. A. Merbach. Berlin und Leipzig 1924. Behr.
Isch, Werner: Otto Ludwigs „Erbförster". Diss. Bern 1918.
Kelm, Hans: Gustav Freytag und die zeitgenössische Dichtung. Diss. Münster 1922.
Kerr, Alfred: Das neue Drama. Erste Reihe der Davidsbündlerschriften. Berlin 1905. S. Fischer.
Koffka, Wilhelm: Die Karlsruher Hofbühne in der ersten Zeit ihrer Reorganisation. Karlsruhe 1855. Macklot.
Landesmann, Heinrich (Hieronymus Lorm): Philosophisch-kritische Streifzüge. Berlin 1873. Mitscher und Roestell.
Laube, Heinrich: Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte. Leipzig 1891. Haessel.
Laube, Heinrich: Das Norddeutsche Theater. 31. Bd. der Ges. Werke. Leipzig 1909. Max Hesse.
Laube, Heinrich: Das Wiener Stadttheater. 32. Bd. der Ges. Werke. Leipzig 1909. Max Hesse.
Lingg, Hermann von: Meine Lebensreise. In zeitgenöss. Selbstbiographien. Berlin und Leipzig 1899. Schuster und Löffler.
Lublinski, Samuel: Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig. Berlin 1899. Cronbach.
Lüder, Fritz: Die epischen Werke Otto Ludwigs und ihr Verhältnis zu Charles Dickens. Greifswalder Diss. Leipzig 1910.
Menzel, Wolfgang: Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. 3 Bde. Stuttgart. A. Krabbe.
Minckwitz, Johannes: Der neuhochdeutsche Parnaß 1740—1860. Leipzig 1861. Arnold.
Minor, Jakob: Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt 1883. Literarische Anstalt.
Paoli, Betty: Gesammelte Aufsätze. Eingeleitet und herausgegeben von Helene Bettelheim- Gabillon. Wien 08.
Prutz, Robert: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Von 1848—58. 6 Bde. Leipzig 1859. Voigt und Günther.
Sauer, August: Otto Ludwig. In der Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Prag 1893.
Schaer, Alfred: Emil Kuhs kritische und literarhistorische Aufsätze. (1863—1876.) Wien 1910. Literar. Vereinsverlag.
Scherer, Wilhelm: Otto Ludwigs Shakespeare-Studien. In den Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich. Berlin 1874. Weidmann.
Scherr, Johannes: Allgemeine Geschichte der Literatur. 2 Bde. 3. neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1869. Conrad.

Schlenther, Paul: Bernhard Baumeister. Fünfzig Jahre Burgtheater. 1852—1902. Wien 02. Konegen.
Schmidt, Erich: Die literarische Persönlichkeit. Rektoratsrede der Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. Oktober 1909. In den Reden zur Literatur- und Universitätsgeschichte von Erich Schmidt. Berlin 1911.
Schmidt, Julian: Geschichte der Deutschen Literatur im 19. Jhdt. 3 Bde. Leipzig 1855. Herbig.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. 14. Auflage. Leipzig 1921. Voigtländer.
Stern, Adolf: Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart. 5. Auflage. 1905.
Stern, Adolf: Studien zur Literatur der Gegenwart. 3. Auflage. Dresden und Leipzig 05. Koch.
Stern, Adolf: Otto Ludwig. Ein Dichterleben. 2. vermehrte Auflage. Leipzig 1906.
Stiehler, Arthur: Das Ifflandsche Rührstück. Hamburg und Leipzig 1928.
Stöcker, Jakob: Otto Ludwig und sein Stil im „Erbförster". Diss. Marburg 1912.
Wlassack, Eduard: Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876. Rosner.
Woerner, Roman: Henrik Ibsen. 2 Bde. München 1910. Beck

3. Rezensionen, Kritiken und Aufsätze in Zeitungen und Zeitschriften.

1. Augsburger Allgemeine Zeitung:
Jg. 1850, Nr. 72: Otto Ludwig: Der Erbförster. (Anonym.) Peschel.
Jg. 1850, Nr. 114: Wiener Montagsbrief. Beilage. (Erbförster.) Anonym.
Jg. 1850, Nr. 132: Literaturbriefe. Beilage. 3. Das Schauspiel. (Erbförster.) Franz Dingelstedt.
Jg. 1850, Nr. 207: Literaturbriefe, Beilage. 5. Neuigkeiten. (Erbförster.) Franz Dingelstedt.
Jg. 1853, Nr. 14: (Makkabäer) Anonym. (Dingelstedt?)
2. Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen:
Jg. 1853, Nr. 172: (Erbförster.) H. Th. Rötscher.
3. Blätter für literarische Unterhaltung (Brockhaus):
Jg. 1850, Nr. 115: Ein neues Drama. (Erbförster.) A. Henneberger.
Jg. 1854, Nr. 11: Deutsches Drama und deutsches Theater. (Erbförster und Makkabäer.) Hermann Marggraff.
Jg. 1856, Nr. 40: Novellenliteratur. Zwischen Himmel und Erde. R. Gottschall.
Jg. 1858, Nr. 8: Dorfgeschichte und Weltgeschichte in novellistischer Einkleidung. 1. Thüringer Naturen. Marggraff.
4. Bühne und Welt, Zeitschr. für Theaterwesen, Literatur und Musik:
Jg. 1900, 2. Halbjahr, S. 570: (Die Pfarrose.) Anonym.
Jg. 1900, 2. Halbjahr, S. 793 und S. 894: (Torgauer Heide.) Golther.
Jg. 1901, 2. Halbjahr, S. 748: (Hanns Frei.) Anonym.
Jahrgang 1913, Nr. 10: Eine Bühnenstudie zum 100. Geburtstag Otto Ludwigs. Otto Ludwigs „Pfarrose". Karl Birk.
Jg. 1913, Nr. 11: Rundschau. (Die Torgauer Heide.) Edgar Pierson.
Jg. 1913, Nr. 19: (Das Fräulein von Scudery. Dramaturgische Bemerkungen. Karl Birk.
Jg. 1913, Nr. 22: Die Festspiele des Düsseldorfer Goethe-Vereins 1913. (Die Torgauer Heide.) H. Kraeger.
5. Constitutionelle Zeitung:
Jg. 1862, Nr. 134: Königliches Hoftheater. Neu einstudiert: „Der Erbförster" von Otto Ludwig. Feodor Wehl.
6. Cottasches Morgenblatt für gebildete Leser (Red.: Hauff):
Jg. 1856, 5. Oktober: Neuester Roman. Zwischen Himmel und Erde. Anonym. (Hauff?)

Jg. 1857, 22. und 29. November: Neue Dorfgeschichten. Thüringer Naturen. A. Zeising.
Jg. 1857, 13. Dezember: Dorfgeschichtliche Literatur. 2. Thüringer Naturen. Anonym. (Hauff?)

7. Deutsche Allgemeine Zeitung (Brockhaus):
Jg. 1850, Nr. 121: Wissenschaft und Kunst. (Der Erbförster.) Anonym. K. Gutzkow.

8. Deutsches Kunstblatt:
Jg. 1856, Nr. 18, Literaturblatt: Zwischen Himmel und Erde. M. Lazarus.

9. Deutsches Museum (Halle):
Jg. 1856, Nr. 33: Erzählungen und Novellen. (Zwischen Himmel und Erde.) Anonym.

10. Dresdner Journal:
Jg. 1850, Nr. 66 und 68: Wissenschaft und Kunst. (Erbförster.) Anonym.

11. Euphorion:
Jg. 1900, Bd. 7, S. 109—112: Otto Ludwigs „Maria". Richard M. Meyer.

12. Europa, Chronik der gebildeten Welt (Kühne):
Jg. 1850, Nr. 27: Aus Dresden. Otto Ludwig. Anonym.
Jg. 1853, Nr. 6: Ludwigs Makkabäer. Kühne.
Jg. 1856, Nr. 34: Zwischen Himmel und Erde. Kühne.
Jg. 1857, Nr. 46: Literatur aus Thüringen. (Thüringer Naturen.) Anonym. Kühne.

13. Frankfurter Konversationsblatt:
Jg. 1856, Nr. 159: Bücherschau. 31. Zwischen Himmel und Erde. Hornfeck.
Jg. 1857, Nr. 283: Literatur und Kunst. (Zwischen Himmel und Erde.) Anonym.

14. Die Gartenlaube.
Jg. 1865, Nr. 14: „Erinnerungen an einen Jüngstgeschiedenen." August Kretzschmar.

15. Die Grenzboten (Red.: Jul. Schmidt und Gust. Freytag):
Jg. 1850, Nr. 4: Neue Dramatiker. (Erbförster.) Gustav Freytag.
Jg. 1850, Nr. 5, Bd. 1: Neue Dramatiker. Der Erbförster. Gustav Freytag.
Jg. 1853, Bd. 1, S. 4—11: Die Makkabäer. Anonym. Gustav Freytag.
Jg. 1855, Bd. 1, S. 128—133: Otto Ludwigs dramatische Werke. (Erbförster und Makkabäer.) Anonym. Gustav Freytag.
Jg. 1856, Bd. 4, S. 121—126: Zwischen Himmel und Erde. G. Freytag.
Jg. 1857, Bd. 4, S. 401—412: Thüringer Naturen. Julian Schmidt.
Jg. 1866, Nr. 2: Otto Ludwig. (Erbförster, Makkabäer, Zwischen Himmel und Erde.) Gustav Freytag.
Jg. 1893, Bd. 4, Nr. 43: Otto Ludwig. Hans Nord.

16. Hamburger Literarische und Kritische Blätter:
Jg. 1857, Nr. 100: Thüringer Naturen. Dr. C. Tropus.

17. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik:
Jg. 1911, Nr. 25: Otto Ludwig. Festrede, gehalten am Tage der Enthüllung des Dresdner Ludwigdenkmals (10. Mai 1911). Oskar Walzel.

18. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft:
Jg. 1872, S. 358: Literarische Besprechungen. (Ludwigs Shakespeare-Studien.) Anonym.

19. Leipziger Zeitung:
Jg. 1850, Nr. 66: (Der Erbförster.) Anonym.

20. Das Magazin für Literatur:
Jg. 1891, Nr. 4: Theater. „Fräulein von Scudery", Schauspiel von Otto Ludwig, bearbeitet von E. v. Wildenbruch. Mauthner.
Jg. 1891, Nr. 24: Wiener Theaterbrief. (Fräulein von Scudery.) Gustav Schwarzkopf.

21. Magazin für die Literatur des Auslandes:
Jg. 1872, Nr. 5: Otto Ludwig: Shakespeare-Studien. J. M.

22. Neues Dresdner Journal:
Jg. 1850, Nr. 14: Wissenschaft und Kunst. (Der Erbförster.) Auerbach.

23. Preußische Jahrbücher:
Jg. 1859, 4. Bd., Heft 2: Zeitgenössische Dichter: 1. Otto Ludwig. Heinrich von Treitschke.
Jg. 1899, 96. Bd., Heft 3: Otto Ludwigs dramatische Kunst. Hermann Conrad.

24. Revue Des Deux Mondes:
Jg. 1850, Bd. 3, S. 502: La Littérature En Allemagne Depuis La Révolution De Février. (Erbförster.) Saint René Taillandier.
Jg. 1857, Bd. 8, S. 33—65: Le Roman De La Vie Domestique En Allemangne. 2. Zwischen Himmel und Erde. St. René Taillandier.

25. Salonblatt (Dresden):
Jg. 1913, Nr. 7: Otto Ludwig. Ludwig Geiger.
Jg. 1913, Nr. 8: Theater und Kunst. (Torgauer Heide, Hanns Frei.) H. Pl.

26. Spencersche Zeitung:
Jg. 1853, Nr. 93: (Die Makkabäer.) H. Th. Rötscher.

27. Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten:
Jg. 1842, Nr. 242: Literarische Notiz. (Kritik der fälschlich Ludwig zugeschriebenen Erzählung „Reden oder Schweigen".) Anonym.

28. Szene, Blätter für Bühnenkunst:
Jg. 1912, Heft 4: Neue Bücher. Das Fräulein von Scudery. Bühneneinrichtung von Carl Bömly. Alfr. Walter-Horst.
Jg. 1913, Heft 8: Hanns Frei und die Bühne. Karl Birk.

29. Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart (Brockhaus):
Jg. 1865, Neue Folge, Bd. 1, S. 236 f.: Otto Ludwig. (Nekrolog.) Anonym Gottschall.

30. Unterhaltungen am häuslichen Herd (Red.: Karl Gutzkow):
Jg. 1857, 2. Bd. Nr. 17: Die „realistischen" Erzähler. Anonym. Karl Gutzkow.

31. Westminster Review:
Jg. 1858, Art. 6, S. 497—500: Realism In Art: Recent German Fiction. 3. Zwischen Himmel und Erde. Anonym.

32. Wiener Abendpost:
Jg. 1873, Nr. 272: Feuilleton: Nachlaßschriften Otto Ludwigs. Emil Kuh.

33. Wiener Neue Freie Presse:
Jg. 1866, Nr. 489 und 490: Otto Ludwig. (Erbförster, Zwischen Himmel und Erde.) Betty Paoli.
Jg. 1871, Nr. 2639, Literaturblatt: Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien". Emil Kuh.

34. Zeitschrift für den deutschen Unterricht:
Jg. 1906, S. 273—290: Otto Ludwig als Dramatiker. Franz Clement.

4. Briefe und Tagebücher.

Berthold Auerbach. Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1884. Literarische Anstalt.

Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel. Herausgegeben von Eduard Tempeltey. Leipzig 1904. S. Hirzel.

Gusav Freytag und Heinrich von Treitschke im Briefwechsel. Herausgegeben von A. Dove. Leipzig 1900. Hirzel.

Briefwechsel zwischen Gustav Freytag und Eduard Devrient. Herausgegeben von Hans Devrient in Westermanns Illustrierten Monatsheften. Bd. 91. Braunschweig 1902.

Ludwig Gabillon. Tagebuchblätter — Briefe — Erinnerungen. Gesammelt und herausgegeben von Helene Bettelheim-Gabillon. Wien, Pest, Leipzig 1900. Hartleben.

Der Briefwechsel von Emanuel Geibel und Paul Heyse. Herausgegeben von Erich Petzet, München 1922. Lehmann.
Friedrich Hebels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Herausgegeben von Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890 und 1892. Grote.
Friedrich Hebbels Briefe. 8 Bde. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. 3. Abteilung der Sämtlichen Werke. Berlin 1907. Behr.
Friedrich Hebbels Tagebücher. 4 Bde. 2. Abteilung der Sämtlichen Werke. Ausgabe R. M. Werner. Berlin 1905. Behr.
Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm. Herausgegeben und erläutert von Georg J. Plotke. 2 Bde. München 1917/18. Lehmann.
Kellers Briefe. Ausgewählt und erläutert von Max Nußberger. Bibliographisches Institut. Leipzig.
Briefe Otto Ludwigs aus den Jahren 1845—1862. Herausgegeben von Adolf Stern. Ludwigs gesammelte Schriften. Bd. 6. Leipzig 1891. Grunow.
Brief Ludwigs an Gutzkow in Bühne und Welt 1900, S. 936, Beilage. Herausgegeben von Houben.
Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky. Herausgegeben von Adolf Stern. Otto Ludwigs gesammelte Schriften Bd. 6. Leipzig 1891. Grunow.
Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtey. 4 Bde. Breslau 1864. Trewendt.
Heinrich von Treitschkes Briefe. 3 Bde. Herausgegeben von Max Cornelius. Leipzig 1912—20. S. Hirzel.
Rudolf Tyrolt: Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers. 1884—1902. Wien und Leipzig 1904. Braumüller.
Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ludmilla Assing. 14 Bde. Zürich 1865 und Hamburg 1865—70.
Weitere Literaturangaben befinden sich im Text.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung: Otto Ludwigs Stellung zur Kritik im allgemeinen 1
Otto Ludwig in der zeitgenössischen Kritik:

I. Die Dramen der ersten Schaffensperiode 6
1. Hanns Frei 6
2. Die Torgauer Heide 9
3. Die Rechte des Herzens 11
4. Das Fräulein von Scudery 13
5. Die Pfarrose 16

II. „Der Erbförster" und „Die Makkabäer" 20
1. Die Hegelianer 20
2. Das Junge Deutschland 29
3. Die politischen Lyriker 48
4. Die Historiker 57
5. Die Realisten 67
6. Die Biographen 102
Literaturverzeichnis 116